cinéma

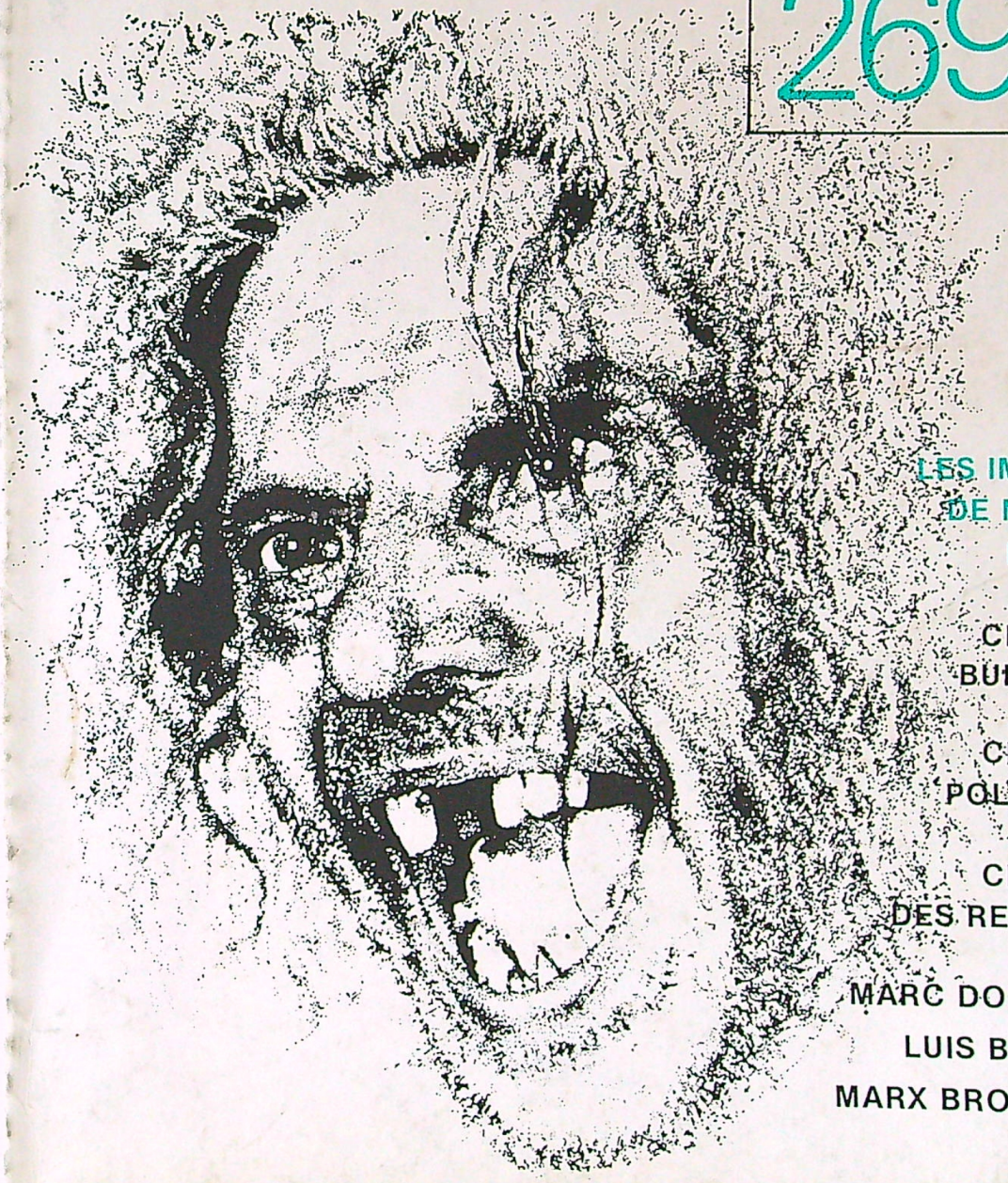
QUATRE-VINGT-UN

CINEMA
INDIEN DU SUD

MRINAL SEN

MAI

269



LES IMAGES
DE NOTRE
FUTUR

CINEMA
BULGARE

CINEMA
POLONAIS

CINEMA
DES REGIONS

MARC DONSKOI

LUIS BUNUEL

MARX BROTHERS

EDITEUR :
Société E.T.C.

cinéma

QUATRE-VINGT-UN

RÉDACTION

FEDERATION FRANÇAISE
DES CINE-CLUBS

COMMISSION F.F.C.C.

Jean-Pierre Piquemal (Pt), Jacques Charmatz (Sec.), Roland David (Tr.), Jean-Pierre Le Pavec, Georges Malgouyard, Daniel Ollive, André Teyssandier.

REDACTEUR EN CHEF

GASTON HAUSTRATE

SECRETAIRE DE REDACTION

JOËL MAGNY

COMITE DE REDACTION

MIREILLE AMIEL — ALBERT CERVONI — GÉRARD COURANT — CLAUDE MICHEL CLUNY — JACQUES FRENAIS — FRANTZ GEVAUDAN — RAYMOND LEFEVRE — JEAN-PIERRE LE PAVEC — JACQUELINE NACACHE — JEAN-LOUP PASSEK — DOMINIQUE RABOURDIN — TRISTAN RENAUD — JEAN ROY

COLLABORATEURS ET CORRESPONDANTS

G.A. Astre, Anne-Marie Bidaud, Jean-Pierre Brossard, Walid Chmait, Jean-Pierre Coursodon, Paul Davay, Jonathan Farren, Khemais Khayati, Henri Micciollo, Dominique Païni, René Prédal, Jacques Petat, Gordon Reid, Catherine Taconet, Aldo Tassone, Pierre Veronneau.

EQUIPE TECHNIQUE

JOËL MAGNY - BENEDICTE MULLER
DOCUMENTATION : BENEDICTE FROT
SECRETARIAT : Claudine MARCHAL

Tous droits de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays y compris l'URSS

TOUTE CORRESPONDANCE REDACTIONNELLE

CINEMA 81

6, RUE ORDENER 75018 PARIS
TELEPHONE . 208-72-93

ADMINISTRATION

DIRECTEUR ADMINISTRATIF

VICTOR MAGNIN

PROMOTION

PATRICK DUPREZ (tél. : 246-37-50)

PUBLICITE

BENEDICTE MULLER (tél. : 246.37.50)

TARIFS D'ABONNEMENT

(12 numéros par an)
France : 120 F
Belgique-Suisse : 135 F
Autres pays : 165 F

TARIF SPECIAL ADHERENTS F.F.C.C.

12 numéros : 110 F
(joindre le talon spécial de la carte de ciné-club)

CHANGEMENT D'ADRESSE

- Joindre 2 F en timbres
- Faire parvenir avant le 15 du mois

RELIURES

- 12 numéros (ancien format) 18 F
- 12 numéros (nouveau format) 25 F

POUR TOUS REGLEMENTS

CCP : Centre La Source 34.120.44
(joindre les trois volets)

Chèque bancaire à l'ordre de CINEMA (ETC)

TOUTE CORRESPONDANCE ADMINISTRATIVE
(Abonnements en particulier)

CINEMA (ETC)

49, RUE DU FG-POISSONNIERE
75009 PARIS (246.37.50)

Composition : Cadet-Photocomposition
Paris-9e - 523.09.26
Imprimerie spéciale de
« Cinéma 80 », 76 - YVETOT
Le Directeur de la publication :
Georges Montaron
N° Commission paritaire : 28913

MAI 1981

sommaire

ENQUETE

LES IMAGES DE NOTRE FUTUR

DECOUVERTE

LE CINÉMA INDIEN DU SUD

UN AUTEUR

MRINAL SEN LE SOLITAIRE

SITUATION

A L'EST QUOI DE NOUVEAU ?

LIVRES

DE ANDRÉ BAZIN AUX TAVIANI

DECENTRALISATION

LE CINÉMA DES REGIONS

LA MORT DE MARC DONSKOI
TROIS MARX BROTHERS A LA TV
LUIS BUNUEL AU PETIT ECRAN

QUE VIVENT LES CINE-CLUBS !

46 LES AVANT-PREMIERES DE « CINEMA 81 »
58 VALERY ET LE CINEMA
68 LES FILMS SORTIS A PARIS
69 SUR LES ECRANS
94 LES FILMS DE MAI A LA TV
99 CINEMAS SANS FRONTIERES
110 JOURNAL DE LECTURE
106 ENTRE NOUS SOIT DIT
107 SUR VOTRE AGENDA
117 ILS NOUS ONT QUITTES
118 COURRIER DES LECTEURS
123 BULLETIN D'ABONNEMENT
125 BONS DE COMMANDE
127 LA CÔTE DES FILMS
128 LES FILMS ANALYSES

TOUTES REFLEXIONS FAITES

CINEMA ET DROIT A LA CULTURE

par Enrico Fulchignoni

Le 30 mars dernier, les sept Fédérations françaises de Ciné-clubs organisaient en commun une manifestation publique à la Cinémathèque française sur le thème « Que vivent les Ciné-clubs ! ». Cette soirée était présidée par le Professeur Enrico Fulchignoni qui ouvrit la séance par un discours général dont nous reproduisons ci-dessous la teneur. A sa suite, le comédien Laurent Terzieff devait lire le texte-message de François Truffaut, président de la Fédération internationale des Ciné-clubs, qu'on trouvera reproduit page 4.

LES réalités culturelles peuvent-elles obéir à d'autres lois que celles de leur formation et de leur disparition spontanées ?

La Déclaration universelle des droits de l'homme reconnaît le droit à la culture. On se demande : à quelle culture ?

Evidemment, le droit à la culture n'est pas le droit de prendre part à une culture donnée et imposée comme seule valable, c'est-à-dire de recevoir une culture toute faite ; c'est le droit qu'on reconnaît à tout groupe social de jouer un rôle actif dans la communauté, quelles que soient ses traditions, ses croyances religieuses, ses opinions morales ou politiques.

D'autre part, l'égalité juridique et l'égalité politique sont depuis longtemps l'objet de revendications. La conscience moderne ne pourrait plus concevoir qu'il existe des inégalités dans ce domaine. La contrepartie de ce processus, toutefois, est l'excès d'homogénéité des idées et des opinions, qui finit par se traduire, par exemple, dans la schématisation et dans l'appauvrissement du langage, témoignage poignant de l'appauvrissement culturel tout court. Ce phénomène se produit certes de façon informelle et discrète. Ses conséquences sociales sont infimes, puisqu'il s'inscrit dans la progression du nivellement social conditionné par la civilisation industrielle.

La culture n'est pas un patrimoine, une accumulation de notions reçues mais la méthode par laquelle chaque groupe social organise sa propre expérience en la mettant en rapport avec l'expérience des autres. Elle est donc l'aptitude à recevoir et à exercer des influences, suivant un procédé critique grâce auquel, par l'analyse et la comparaison des expériences, on arrive à fixer des valeurs.

Cette démarche s'inscrit dans un mouvement général des civilisations contemporaines qui voient l'homme se tourner de plus en plus vers le monde extérieur et considérer comme de plus en plus essentielle la réussite de son adaptation aux autres. Il n'y a donc pas de différence entre les idées de culture et d'acculturation puisqu'il ne s'agit pas du transfert matériel des produits culturels d'un groupe à un autre, ou d'une classe supérieure à une classe inférieure, mais du mouvement intérieur, du dynamisme vital du procédé par lequel la culture, de nos jours, doit se réaliser.

Si l'on conçoit la culture comme réseau de relations « dynamiques », il faut aussi écarter l'idée de progrès comme quelque chose qui peut se réaliser en dehors du devenir conscient *d'une civilisation. D'autre part, il faut bien prendre en considération que la culture est en danger permanent de régression, c'est-à-dire de rétrécissement au lieu de l'agrandissement progressif du réseau des relations actives.*

Nous avons constamment sous les yeux l'exemple et les preuves qu'une régression culturelle peut facilement s'associer à un degré remarquable de progrès technique. J'ajouterai même que cette marche à vide peut prendre un rythme extrêmement rapide.

Une acquisition positive, toutefois, ressort de l'entrée d'autres courants culturels sur le plan mondial. Pour les comprendre, il faut renoncer à toute idée de hiérarchie culturelle basée sur la suprématie économique ou technologique : il y a, dans le concert des nations, cultures riches et cultures plus pauvres mais chacune d'elles garde sa valeur en soi, comme composante nécessaire de la culture globale.

Les relations culturelles n'ont pas un sens unique : la culture du Tiers Monde n'est pas la diffusion de la culture occidentale, la culture de masse n'est pas la diffusion d'une culture d'élite : les ciné-clubs savent cela dans leur pratique quotidienne.

Mais il faut bien reconnaître que cette vision des pratiques culturelles ne jouit pas d'un consensus total. Trop de gens sont persuadés que la culture véritable est celle de l'Occident technologique, même si nous sommes obligés de vérifier chaque jour le contraire.

Quelle en est la raison ? On croit aujourd'hui avoir enfin réalisé avec la culture techno-scientifique une culture universelle, fondée sur des vérités objectives et des principes rationnels, délivrée de toute référence à la tradition, également valable, au niveau des élites et des masses, capable d'être diffusée immédiatement et en tout lieu, en apportant des bénéfices concrets et constants.

C'est la plus dangereuse des illusions : on ne peut pas accepter le postulat essentiel de la culture technologique : celui de se placer en dehors de l'histoire.

Au lieu de la considérer comme une culture universelle, il faut y voir tout simplement la généralisation d'une structure de civilisation typiquement monocentrique qui tend, depuis deux siècles, à se répandre par la mécanique de ses procédés techniques et par la consommation de ses produits.

Mais quelle peut être la fonction de l'imaginaire, du cinéma, de la TV, des arts, dans l'ensemble de ce processus ? Par rapport à son histoire, la société de consommation apparaît de plus en plus comme une phase de régression de la culture occidentale : la diffusion pure et simple de ses produits ne comporte aucunement le progrès culturel.

Les créateurs les plus lucides de l'époque que nous vivons ne font que dénoncer ce danger immanent : toute tendance qui tend à dériver la culture vers l'industrie culturelle comme axe dominant ne peut que l'éloigner de sa finalité originelle qui est : la connaissance : le contraire de la passivité stérile du consommateur-type.

Contre cette vision économiste et technologique de la culture, de nos jours, un peu partout dans le monde , les tenants de l'animation culturelle, les jeunes de toute tendance se révoltent : ils refusent d'être les dépositaires d'un savoir dont on veut leur cacher soigneusement les raisons premières et les finalités ultimes.

Contre les technologismes qui visent à dépolitiser le monde, l'humanisme moderne s'efforce de le politiser, c'est-à-dire de garder aux agissement des hommes une signification culturelle.

Ici le rôle des mass media, et du cinéma en particulier, peut jouer une fonction essentielle qui est justement d'empêcher sa réduction à une masse manœuvrée et ainsi dépourvue de toute structure historique. Cette mission de rachat peut trouver dans l'imaginaire son instrument le plus dynamique, le plus efficace et dans le cinéma son rôle de conseiller et d'incitateur.

Enrico Fulchignoni
Professeur à la Sorbonne
Président du Conseil International
du Cinéma et de la TV
de l'UNESCO

QUE VIVENT LES CINE-CLUBS !

par François Truffaut

Chaque vendredi, des millions de télespectateurs français regardent le ciné-club *de la deuxième chaîne, chaque dimanche soir ils se retrouvent devant la troisième chaîne pour le* ciné-club *de Minuit.*

Par une sorte d'ironie cruelle, c'est au moment où le mot composé : ciné-club, *est au plus fort de sa popularité que le mouvement lui-même traverse ses plus grandes difficultés face à l'indifférence des pouvoirs publics.*

Un autre paradoxe est que le mouvement des ciné-clubs, qui s'est magnifiquement développé en France au moment de l'après-guerre, a été victime de son succès puisqu'il a donné naissance à une forme d'exploitation populaire et sélective qui est l'extension de sa vocation, il s'agit des cinémas d'Art et d'Essai.

Ayant suscité leur propre concurrence, les ciné-clubs devraient-ils démisionner et se dissoudre en disant « Mission accomplie » ? Certainement pas, car la naissance des jeunes cinémas nationaux, partout dans le monde, dans la continuation d'esprit de la nouvelle vague française, a centuplé le nombre de films intéressants qui passent à travers les mailles du filet de l'exploitation courante et qui cependant méritent d'être vus et de circuler d'un pays à l'autre.

Enfin, il faut bien voir que, dans ce qu'on appelle les pays du tiers-monde, le mouvement ciné-club se développe à un rythme extraordinairement rapide et plus qu'encourageant.

Organisée par l'ensemble des fédérations, la soirée du 30 mars à la Cinémathèque Française a pour but d'attirer l'attention sur le mouvement ciné-club en 1981, dans le monde ses difficultés mais aussi sa volonté de survivre et de réaliser ses grandes espérances.

(Dans notre prochain numéro, le communiqué inter-fédérations issu de la réunion du 30 mars).

NOTRE PROCHAIN NUMERO *(Juin - n° 270)* COMPORTERA EXCEPTIONNELLEMENT 144 PAGES

Au sommaire :

• Le plus important dossier jamais paru sur **JOSEPH L. MANKIEWICZ** : un entretien-fleuve, une étude sur son œuvre, sa filmographie complète.

• *Une* ***LETTRE DE NEW YORK,*** *qui nous emmène dans les coulisses des Oscars et raconte l'événement de la nouvelle version américaine du* ***Facteur sonne toujours deux fois.***

• *Un aperçu historique et un examen de la situation du* ***CINEMA IRANIEN,*** *avec des interviews de Amir Naderi, Claude Deffarges et Gordian Troëller.*

• *Après les rencontres de Bondy, un réexamen de ce que fut, à son époque,* ***LE CINEMA FASCISTE ITALIEN.***

• *Une étude sur la place de* ***ROME*** *dans l'histoire du cinéma mondial, à la suite des rencontres de Valence.*

• *Un entretien avec le compositeur* ***JEAN-MARIE SENIA,*** *dans le cadre de notre enquête permanente sur la Musique du Film.*

• *Un retour analytique sur les six films de* ***BERTRAND BLIER*** *à l'occasion des festivals de Châlons-sur-Marne.*

• *A partir de la même manifestation, un entretien avec l'acteur* ***BERNARD BLIER.***

• *Une enquête sur la situation actuelle du* ***COURT METRAGE*** *à la suite du Festival de Lille.*

• *Des considérations sur l'œuvre de* ***FRANÇOIS TRUFFAUT*** *et le talent de* ***JEAN-LOUIS TRINTIGNANT*** *qui étaient cette année les invités de Pezenas.*

• *Et, bien entendu, toutes les rubriques habituelles : les festivals (Berlin, Rouen, Florence, etc.), le cinéma différent, la vidéo, l'économie du cinéma, le journal de lecture, le courrier des lecteurs, les films de juin à la télé, etc., etc.*

Dès le 1er juin, dans les kiosques

ET SI L'ON FAISAIT LE POINT SUR CES NOUVELLES IMAGES QUI NOUS ATTENDENT DANS LE FUTUR IMMEDIAT ?

Une enquête de LOUIS BOUZIN

On peut regretter que les USA
nous proposent toujours
avec dix ans d'avance
une image de nôtre futur.

Jusqu'à preuve du contraire,
il nous faut bien
reconnaître l'évidence
du phénomène.

D'autant qu'une fois de plus,
dans le domaine qui nous occupe,
celui de l'image,
notre futur
a l'air de se décider là-bas.

C'est pourquoi nous revenons,
avec insistance,
sur l'examen des perspectives
qui s'ouvrent
dans l'utilisation du petit écran.

L'ère des hypothèses
est déjà terminée.
La télévision de demain
est à notre porte.
Mieux vaut savoir à qui nous allons ouvrir
nos cœurs et nos intelligences.

LES rues des villes américaines voient s'ouvrir actuellement des magasins somptueux. Dans les vitrines, parmi les téléviseurs, on peut admirer des appareils mystérieux évoquant les salles de contrôle de la NASA ou la passerelle d'un gros pétrolier. Si on les superpose pour en faire bloc, ils ont l'air d'un ordinateur. C'est la fantastique révolution de la vidéo, après laquelle l'homme ne sera plus le même. Il lira bientôt son journal sur le petit écran ; il travaillera chez lui au lieu d'aller au bureau ou à l'atelier ; toute sa vie sera, paraît-il, transformée.

Pour l'instant, ces appareils servent surtout à capter une image ou à l'acheter pour la projeter quand on en a envie. Déjà, à partir de ces motivations, des gens avisés s'apprêtent à faire fortune. Mais, par ailleurs, ils n'entendent pas en rester là. Des questions se posent et se reposent donc quant à cet « envahissement » prévisible, les mutations qu'il implique, les phénomènes financiers qu'il déclenche, les problèmes de communication et de culture qu'il soulève.

Nouvelle pièce à ce dossier, la longue enquête qui suit, documentée, étayée, réalisée, sur place, aux USA, par Louis Bouzin.

Des perspectives ouvertes par la télévision et son utilisation nous n'avons pas fini de parler durant les années qui viennent.

UNE expérience est en cours actuellement dans la ville-pilote de Columbus, Ohio, dans le but d'observer les tendances et les préférences du public auquel sont proposés tous les nouveaux usages pouvant être actuellement envisagés dans l'utilisation de la télévision et des nouvelles applications qu'on peut en espérer (1).

Celles-ci comprennent :

— Un système de télévision par câble comportant trente possibilités de chaînes dont dix payantes représentant douze dollars par mois en cas d'utilisation ;

— Une possibilité de dialogue avec le poste ;

— Un quotidien sur vidéo pour ceux qui possèdent un ordinateur terminal (cinq dollars l'heure) ;

— Des jeux, des entretiens, des conseils boursiers ;

— Pour cent foyers, une chaîne expérimentale reliée par téléphone et permettant d'effectuer des opérations de banque sans se déranger ;

— Pour les mêmes, la faculté d'obtenir communication sur leur écran de toute page d'une encyclopédie ; aussi achat de livres par le même moyen ;

— Un système d'alarme opérant par câble et reliant les souscripteurs à la police, aux pompiers et aux hôpitaux. Ce genre d'installation peut coûter jusqu'à 450 dollars plus dix dollars par mois de charges ;

— Et, d'ici peu, un contrôle automatique de température de chauffage et de conditionnement d'air dans le cadre des économies d'énergie:

Vidéocassettes et vidéodisques ne sont pas inclus dans ces essais, leur utilisation se réalisant à partir du poste récepteur. Un journal du soir, le *Columbus Dispatch*, a aussi lancé une publication vidéo et doit tester l'intérêt du système pour les annonces publicitaires.

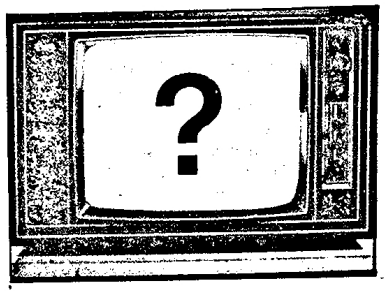
Il n'est pas assuré que tous les projets seront rentables. Le temps le dira, mais est dès maintenant admis l'intérêt irréversible de la principale innovation : la télévision par câble.

LA TELEVISION PAR CÂBLE

Après « la nation sur roues », la « nation sur câbles »

Ce moyen de diffusion n'est pas tout à fait nouveau puisqu'il vit le jour en 1948, mais il n'est opérationnel que depuis quelques années. Il consiste à transmettre des programmes de « signaux » par un câble coaxial dont la capacité permet d'utiliser un certain nombre de canaux de transmission porteurs de signaux différents. Il peut répondre aux besoins

Aux U.S.A.
60 millions de foyers
auront la télévision
par câble
avant la fin de la décennie.



énumérés plus haut (essais en cours à Columbus).

Il eut beaucoup de peine à se faire admettre car il menaçait directement les intérêts des Networks. Son développement souleva de multiples problèmes sur le droit au libre choix, sur le copyright, sur l'influence qu'il pouvait exercer grâce à ses capacités de fragmentation.

C'est seulement en 1971 qu'un rapport de la Sloan Commission le salua comme la TV de l'abondance répondant à l'intérêt public. Un an plus tard, la commission fédérale des communications lui donnait droit de cité, sous réserve qu'il ne soit pas une gêne pour les industries existantes, c'est-à-dire les Networks.

Cette commission, la « FCC », s'est trouvée progressivement amenée à assouplir la réglementation de cette industrie devenue majeure. On s'attend à ce que la FCC élimine les restrictions touchant l'importation de signaux étrangers et lointains (2).

Les programmes sont actuellement distribués par quelque 5 000 systèmes de câbles et sont souvent diffusés à l'échelon national via satellites. L'ensemble des systèmes offre plus de 30 000 canaux de programmation et leur nombre augmente rapidement. A titre de comparaison, la TV classique est parvenue pratiquement à saturation pour ce qui concerne le millier de stations commerciales ou publiques en service.

Les satellites, dont le premier fut mis sur orbite en 1975, se partagent comme suit :
RCA : 2 - AT&T : 2 - WU : 3 - ANIK (Canada) : 3, soit un total de dix satellites.

S'accroissant de façon spectaculaire, le nombre d'abonnés se présente ainsi :
1973 : 7 300 000 abonnés (11,1 % des foyers)
1974 : 8 700 000 abonnés (13 % des foyers)
1975 : 9 800 000 abonnés (14,3 % des foyers)
1976 : 10 800 000 abonnés (15,3 % des foyers)
1977 : 11 900 000 abonnés (16,9 % des foyers)
1978 : 13 000 000 abonnés (17,7 % des foyers)
1979 : 14 500 000 abonnés (19,4 % des foyers)

Le seuil des 20 % sera franchi en 1981.

Les prévisions sont de 25 à 30 millions de foyers à fin 1985 et de 60 millions à la fin de la décennie. Avec la Ford modèle T, on avait connu la « nation sur roues » ; on connaîtra la « nation sur câbles », la « wired nation ».

La moitié des Américains travaillent dans l'information

A l'heure qu'il est, la moitié des Américains actifs travaillent à la production, la transformation, la conservation et la transmission de l'information. Grâce aux satellites, la distance est abolie. On affirme même que les disponibilités ne sont plus dans les banques mais dans les systèmes de communication.

---

1) : Edward Meadows : *Why TV Sets do More in Columbus, Ohio ;* in *Fortune*, oct. 6, 1980 - 67-73.
2) : Drexel, Burnham, Lambert Inc. : *Evolution of the Media in the 1980s*, sept. 1979 - 92.

Le nombre des stations terrestres est passé de 1 200 en 1978 à 2 500 en 1980. La TV par câble, qu'elle donne lieu ou non à des versements supplémentaires de la part de l'usager (« pay TV »), semble assurée d'une marge de bénéfices égale ou supérieure à 20 % par an d'ici à fin 1985. Le service de base coûte 8 à 12 dollars par mois de redevance envers la société distribuant par câble. Le supplément de pay-TV est du même ordre.

Même si ces tarifs étaient simplement maintenus, le diviseur « abonnés » augmente de façon telle que les résultats ultérieurs sont assurés. En 1985, les recettes devraient approcher 5 milliards de dollars pour 30 millions de foyers. Il s'y ajouterait environ 500 millions de dollars provenant de la publicité qui, restant modeste, ne représenterait encore que 3 % du budget consacré aux annonces télévisées.

On prévoit que le consommateur profitera largement de cette expansion à laquelle il aura beaucoup contribué : la moitié des foyers pouvait recevoir neuf chaînes ou plus en 1979. Dix ans plus tard, ils devraient pouvoir en capter une cinquantaine ! (3).

Il va de soi que, dans un marché aussi prometteur, les sociétés cherchent plus à s'ouvrir de nouveaux secteurs de consommation qu'à s'enlever des clients existants. La compétition est illustrée par la course aux *franchises* et par l'exemple du Canada où deux fois plus de foyers qu'aux Etats-Unis — toutes proportions gardées — ont accès à la télévision par câble.

La franchise est décernée par une municipalité après examen des soumissions remises par les concurrents à l'installation et à l'exploitation d'un secteur de distribution par câble. Au nom du droit de pétition, et du principe du lobby devant concourir à « influencer le législateur », les soumissionnaires font le siège des personnalités locales ayant pouvoir de participer à la décision.

Ils ont intérêt à s'assurer la collaboration des meilleurs juristes, consultants, avocats et autres pouvant agir dans ce but ; à essayer au besoin de les prendre tous pour empêcher les concurrents de faire de même. Il faut être prêt à payer cher pour obtenir l'adjudication et l'on cite le cas de l'une d'elles en vue de laquelle quatre sociétés ont dépensé chacune 250 000 dollars, en pure perte pour trois d'entre elles. Les soumissionnaires peuvent même être une dizaine, comme ce fut récemment le cas à Fairfield, Connecticut.

Des procès en perspective

On parle beaucoup de la franchise que la ville de Dallas vient d'attribuer à Warner Communications, un « grand » de la TV par câble. (4) Ce n'est qu'en comptant les voix qu'on sut que Warner l'avait emporté de peu.

Ce n'est pas du goût de Sammons, entreprise locale arrivée seconde. Elle voudrait que la ville lance un référendum public, qui pourrait naturellement faire pencher la balance en faveur de l'entreprise locale. Cela nous paraît une vue de l'esprit mais ce peut être le préambule d'un procès qui vaudrait d'être plaidé, tout au moins au regard des intérêts en jeu : 376 000 foyers possibles ; une moyenne de 36 millions de dollars de recettes annuelles pendant la durée du contrat, soit quinze ans ; un profit net de 59 millions de dollars étalé sur cette période.

De telles affaires peuvent amener à mobiliser les « grassroots », c'est-à-dire à chercher les appuis « à la base », à jouer le jeu selon les règles de la ville.

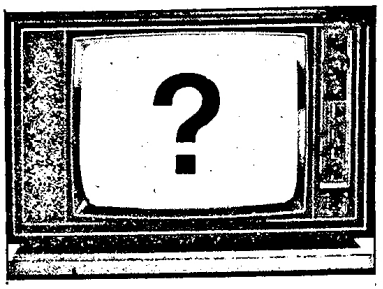
Les choses peuvent aussi se passer comme à Houston, où la ville fut divisée en cinq secteurs attribués à des soumissionnaires différents. Parmi ceux-ci se trouvaient des entrepreneurs locaux qui cédèrent leurs droits à des corporations probablement plus qualifiées. L'opération n'est pas une vente pure et simple. Elle se fait sous forme de prise de participation très majoritaire du nouveau venu qui pourra, le cas échéant, devenir seul propriétaire du contrat.

Parmi les principales sociétés de distribution par câble, on cite AT&C du groupe Time Inc., Warner Amex Cable Communications, Teleprompter

---

3) : J. Walter Thompson's *Projection for the Future of the Cable & Commercial Television*, nov. 5, 1980.

4) : *Big Deal in big D ; Warner wins Cable Race*, in *Broadcasting*, Washington D.C., nov. 3, 1980.



Chaque secteur qui s'ouvre est une nouvelle source de revenus pour les studios de cinéma.

qui, sous réserve d'agrément administratif, va passer sous le contrôle de Westinghouse, Community Tele-Communications Inc.

Ce genre d'industrie nécessite une technologie et des capitaux qui le rendent pratiquement inaccessible à des entreprises ne possédant pas très amplement ces moyens. Les grosses sociétés ont aussi l'avantage de pouvoir produire leurs propres films comme le font les Networks et de recourir à la production des principaux studios avec lesquels elles sont associées, quand elles n'en sont pas l'émanation.

Une source de profits

Il apparaît maintenant que seuls les exploitants de cinémas, les studios ne possédant plus de salles, seront gênés par la progression de la TV par câble. Les studios semblent au contraire devoir y trouver la source de profits très substantiels. Le président de la Motion Picture Association of America vient d'ailleurs de confirmer ce point de vue en termes non équivoques (5).

Un long métrage revient à 10 millions de dollars. Il faut en dépenser autant en publicité et marketing. Comme les exploitants retiennent la moitié de ce qu'ils encaissent, il faut 40 millions de dollars d'entrées pour ne pas être en perte. Par contre, un film nouveau de Columbia Pictures : **Stir Crazy**, a reçu 3 millions d'investissements allemands et 6 millions de droits du network ABC. Coûtant 10 millions, il laisse à Columbia un risque minime d'un million que les autres moyens télévisés couvriront sans mal.

Les studios s'orientent vers des films moins coûteux. **Blue Lagoon**, de Columbia, sans vedettes, est revenu à 4 millions mais en a rapporté 30. Le principal responsable de la société estime que les grands studios sont devenus des fournisseurs de programmes pour tous les secteurs du divertissement : cinémas, TV gratuite ou payante, vidéocassettes et vidéodisques. Les clients retiennent des films jusqu'à 2 ou 3 ans à l'avance, et en ont fait monter les prix. De plus, la location peut s'en poursuivre pendant fort longtemps.

La cinémathèque de Columbia comprend 1 800 films et de nombreux téléfilms. L'ensemble peut valoir dans les 500 millions de dollars et rapporte en conséquence sans diminuer le stock. En résumé, chaque secteur qui s'ouvre est une nouvelle source de revenus pour les studios.

Des fusions et autres opérations financières accompagnent l'expansion. Signal vient de s'associer à Ampex qui fait des cassettes pour la télévision (6). On apprend que RKO est la filiale d'un fabricant de pneus tout comme Teleprompter devient celle d'un ancien fabricant de freins. Le réseau financier n'a rien à envier aux réseaux de communication télévisée dont il est le maître du jeu, en liaison avec les annonceurs qui sont, eux aussi, des financiers.

Les programmes sont éclectiques mais ils puisent abondamment dans les cinémathèques. La publicité cher-

5) : Thomas O'Hanlon : *Close Encounters at Columbia Pictures*, in *Fortune*, déc. 1, 1980 - 67-82.
6) : Pistol Packer : *In the News*, in *Fortune*, nov. 17, 1980 - 22.

che à entretenir la nostalgie en rappelant le souvenir des vedettes du passé : Amos n'Andy, Groucho Marx, Judy Garland, et autres qui firent le « Golden Age », l'Age d'Or de la télévision.

Une autre brochure évoque les « forgotten films to remember », ces films oubliés qui représentent des ressources inépuisables que l'on ne laissera plus dormir. Les TV par câble sont des consommateurs insatiables. Rien ne peut mieux les satisfaire que ces milliers de films amortis qui ont l'avantage d'exister encore.

Essentiellement du divertissement

Au hasard de la liste de Manhattan Cable pour Novembre 1980, on trouve, parmi d'autres, un Bela Lugosi de 1940 : **the Human Monster** ; un Buster Crabbe de 1936 : **Spaceship to the Unknown** ; un Eddie Cantor de 1929 : **Glorifying the American Girl** ; un Bette Davis de 1934 : **Of Human Bondage** ; un Lilli Palmer de 1940 : **Chamber of Horrors** ; un véritable festival John Wayne de 1932, 1933, 1934, 1946, plus un **Three Musketeers** du même, découpé en épisodes.

Les films d'épouvante font recette. Quelques autres, comme **Coal Miner's Daughter**, sont récents. Par ailleurs, l'actualité (Afghanistan), les sports, les sujets pour enfants y compris l'introduction aux mathématiques, offrent un assortiment raisonnable.

Les films « pour adultes » se limitent à des dessins animés. Des téléfilms sont empruntés à la BBC, ou à Téléfrance qui offre de l'ancien (**Belle et Sébastien**) ou du tout nouveau (le **Mon Général** d'Olivier Guichard) :

HBO n'échappe pas à la règle et prélève largement dans le passé ; avec Spencer Tracy : **Bad Day at Black Rock** ; Sophia Loren : **El Cid** ; Sean Connery en James Bond etc., mais les nouveautés : sports ou spectacles, sont plus abondantes en décembre, mois des fêtes.

Blanche-Neige, qu'on commence à avoir beaucoup vu, revient sous une forme différente, en plus « vrai », avec le spectacle sur scène provenant de Radio City.

Les programmes avertissent le public des situations un peu scabreuses, des scènes de violence ou des écarts de langage, mais il ne semble pas que les éventuelles coupures aient d'autre but que de pouvoir placer un film dans le temps qui lui est imparti. Les exploitants de TV par câble sont prudents. Ils s'estiment couverts par les codes du cinéma et de la TV, et surtout par l'œil de la FCC qui pourrait ne pas leur renouveler la licence.

Les manifestations sportives sont si nombreuses qu'une société comme ESPN, filiale autonome de Getty Oil, peut en présenter pendant 24 heures par jour. Les *Muppet Shows* occupent souvent l'écran.

En résumé, le consommateur reçoit essentiellement du divertissement, de l'« entertainment », sans que l'éventail de ses connaissances s'en trouve beaucoup accru.

LA TELEVISION PAYANTE

Génératrice d'une élite de la consommation

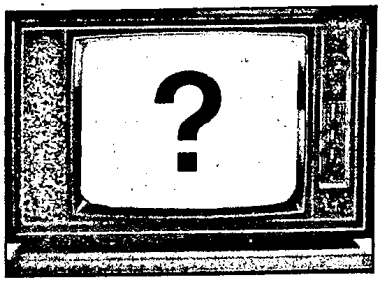
Elle ouvre un choix encore plus vaste que la précédente mais reste principalement alimentée, elle aussi, par les films et les sports. Les concerts, les arts, figurent aussi en bonne place, et l'on peut s'instruire dans la plupart des domaines de la connaissance, bien que les documents présentés soient surtout destinés à la vulgarisation de cette dernière.

Moyennant un versement de 8 à 12 dollars par mois, elle donne une possibilité de sélection comblant les désirs de la plupart des foyers, films pour adultes compris.

En 1975, 1 600 000 foyers étaient abonnés à ce système. En 1978, trois ans plus tard, leur nombre avait doublé (7). En 1980, ils dépassent les 4 millions.

La principale des sociétés assurant ce service est HBO (Home Box-Office), émanation du groupe TIME Inc. Elle dessert 2 700 000 abonnés et dispense dix à douze heures de pro-

Dix à douze heures de programmation par jour pour quelque 2 700 000 abonnés.



gramme par jour. Elle peut réduire ce programme sur demande de l'abonné jusqu'à un seul film par jour (mini-pay service). Elle est suivie de Showtime (Viacom et Teleprompter) avec 700 000 et de Warner Communications avec 125 000 abonnés.

Les prévisions de développement sont excellentes car le nombre d'abonnés à la pay-TV devrait se développer proportionnellement davantage que celui des abonnés à la câble-TV simple. Or les prévisions pour ces derniers sont déjà remarquables.

Les 4 millions de foyers pay-TV représentent à peu près 20 % du nombre global. On estime qu'en 1985, ils atteindront 50 %, c'est-à-dire 15 millions sur un total de 30 millions. On prévoit en outre que les 50 millions de foyers recevant la TV par câble à la fin de la décennie disposeront pratiquement tous d'une chaîne au moins de pay-TV.

Une pression continue

C'est dire l'ardeur de la compétition. Les sociétés disposent de réseaux de marketing très actifs et leurs « affiliés » sont maintenus sous pression par toutes sortes d'encouragements, de primes, de concours, de séminaires, de documentation écrite et de statistiques.

Comme pour les franchises, il s'agit, là aussi, de prendre au plus vite des positions. On sent qu'on a depuis longtemps franchi le seuil de rentabilité. Le nouvel abonné va coûter de plus en plus cher ; la prospection aussi. On peut pourtant penser que les tarifs d'abonnement augmenteront peu, grâce à l'énorme expansion du marché. La pay-TV est simplement entrée dans les mœurs. Peut-être ne comprendra-t-on pas, un jour, pourquoi on la faisait payer.

Bien entendu, on prévoit dans ce secteur une augmentation des bénéfices atteignant ou dépassant 20 % par an, en monnaie constante, d'ici à fin 1985.

Si les Networks tendent à homogénéiser la façon de vivre et de penser des populations, il n'en est pas de même des TV payantes qui recrutent leurs abonnés au sein d'une clientèle relativement plus aisée.

L'Institut Nielsen a fait à ce sujet une recherche pour le compte d'ESPN, les spécialistes en émissions sportives (8).

Il est apparu tout d'abord que le nombre d'abonnés payants, dont les revenus se situaient entre 35 et 50 000 dollars par an, était de 36 % supérieur au nombre des abonnés aux Networks. Cet écart monte à 51 % pour les titulaires de revenus supérieurs à 50 000 dollars par an.

Le rapport indique aussi que 83 % de plus ont reçu une instruction secondaire (ce qui peut inciter à promouvoir les émissions littéraires ou scientifiques) ; que 22 % de plus ont l'intention d'acheter une voiture plus grosse dans l'année qui vient (on se cramponne à ce signe d'opulence malgré l'invasion japonaise) ; que 85 % de plus servent du vin au moins une fois par semaine et que plus de 100 % en servent plusieurs fois.

La pay-TV pourrait devenir génératrice d'une élite de la consommation

7) : *1978-1979 Cable Service Report,* National Cable Television Association, Washington D.C. - 217.
8) : A.C. Nielsen, *Research Data,* jul. 1979.

et constituer un marché idéal pour la publicité commerciale. Jusqu'à maintenant, les abonnés sont une clientèle docile et satisfaite des sociétés qui leur apportent une garantie de qualité suivie pour les programmes.

La demande s'accroît pourtant pour les films récents ; les montages sur la vie des vedettes du passé et les ressources inépuisables des cinémathèques ne comblent pas les souhaits du public. Il faudra de plus en plus satisfaire les besoins individuels ou ceux de petits groupes d'intérêts particuliers, ce que les satellites rendent possible car ils pourront permettre d'intéresser ces groupes et de les mobiliser à l'échelon du territoire national, au besoin pour mieux les intégrer à la collectivité.

LES VIDEOCASSETTES

Cinq millions d'appareils dans deux ans

Rappelant un procédé présenté à New York par Peter Goldmark en décembre 1968, un auteur français remarquait que la TV-couleur en minicassette était « un gadget qui deviendrait grand » (9). La prévision était juste, surtout pour les Etats-Unis, où il s'est vendu un million d'appareils permettant leur emploi, dans la seule année 1979.

On estime que cinq millions d'appareils seront en service en 1983, mais une partie d'entre eux servira à la projection sur le petit écran de vidéodisques, nouveau concurrent de la vidéocassette. Cette dernière connaît peut-être actuellement son âge d'or. Les ventes en janvier 1980 ont été de 73,4 % supérieures à celles du même mois de 1979 (10) pour les appareils d'enregistrement, les « recorders ».

Les prévisions à plus long terme sont optimistes : dix millions de recorders en 1985, dont la moitié réservée aux vidéodisques ; 20 millions à la fin des années quatre-vingt avec une part encore plus grande pour le disque. Celui-ci devrait être vendu à l'échelon national par plusieurs fabricants dès l'année prochaine. Il entrera ainsi simultanément dans le marché industriel et dans celui de la consommation.

On pense que l'ensemble cassette et disque, axé sur le divertissement et l'information, va constituer l'événement le plus marquant dans le domaine de la TV depuis l'invention de cette dernière. En outre, différents observateurs prévoient que cet ensemble sera susceptible d'apporter plus de recettes aux producteurs de films que le cinéma et la TV réunis.

La vidéocassette vierge est relativement bon marché. Technicolor l'offre au détail à 8,95 dollars pour 30 minutes d'enregistrement. Elle présente par contre l'inconvénient d'être d'un prix élevé lorsqu'elle est vendue déjà imprimée.

La plus abordable nous paraît être celle contenant des messages publicitaires, présentés bien entendu sous une forme indirecte mais suffisamment claire pour tenter le consommateur. C'est par exemple le cas d'un vidéo-magazine de mode, couvrant celle-ci comme le feraient *Vogue* ou *Harper's Bazaar,* mais *Videofashion Quarterly* couvre tous les aspects de la mode, de la somptueuse robe du soir à l'accessoire de toilette.

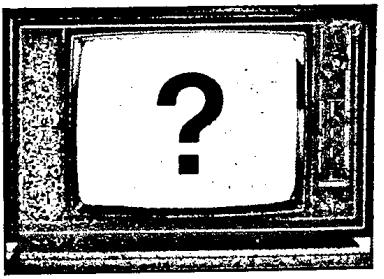
Tous les commerces concernés bénéficient d'un tel « support » et l'on comprend qu'il soit vendu à un prix étudié en conséquence : 29,95 dollars pour un numéro-cassette de 90 minutes, ou 99,95 dollars pour les quatre numéros correspondant aux quatre saisons.

Il va d'ailleurs étendre son champ d'activités à de nouveaux secteurs de la consommation, notamment la chirurgie esthétique, les bijoux en or, et la mode pour les chiens. Cliniques, bijouteries et chenils lui en sauront gré.

Il remplit aussi un rôle social en apprenant à la femme à être belle ; c'est le « how to », le « comment devenir » propre à tant de publications. Naturellement, les cassettes

9) : Juchereau de Saint Denys. (Jacques de) : Mystères et Secrets du cinéma américain. PPGP Paris 1971 - 256.

10) : Bob Donath : *Business and the '80s Video Explosion :* In *Industrial Marketing,* avr. 1980 - 49.



Les prévisions sont optimistes : 20 millions de recorders à la fin des années 80.

livrées par le *Videofashion Quarterly* sont en version Beta ou VHS à l'option du client.

Préférence pour les longs métrages

Le marché de la vidéocassette s'adresse surtout au commerce et à l'industrie en leur dispensant toutes sortes de cours de formation ou de recyclage, et à l'éducation populaire. Par ailleurs, le public marque principalement sa préférence pour les longs métrages assez récents de cinéma, pour les films consacrés au sport, que la cassette traite de façon attrayante et instructive grâce à ces possibilités de ralenti ou d'arrêt sur l'image, et pour le film à caractère pornographique (X-rated).

Il semblerait que les sociétés industrielles et commerciales soient devenues le principal consommateur. Elles en représenteraient 50 % contre 30 % il y a environ trois ans (11). C'est très possible car, dans les entreprises, les différents services bénéficient généralement d'une autonomie suffisante pour pourvoir à leurs besoins, estimés généreusement quand la direction est favorable à la cassette. On doit alors assister au même miracle de la multiplication que pour les photocopies.

Parmi les créateurs et distributeurs de cassettes, *Time-Life Video*, anciennement *Time-Life Multimedia*, occupe une place de choix. Elle possède d'une part l'avantage de l'antériorité et, d'autre part, celui de s'être fait une spécialité du marketing, des affaires et de l'éducation. Elle vient encore d'ajouter 237 titres à son catalogue précédent.

Parmi les nouveaux titres, on trouve par exemple six leçons de 30 minutes, en couleurs, destinées à enseigner la façon efficace d'écrire lorsqu'on est à la tête d'une entreprise. Les six cassettes sont vendues 3 500 dollars, ou louées 500 dollars par mois.

Une autre série, de douze leçons de 30 minutes, pour mieux lire et savoir en tirer profit, est vendue 5 500 dollars ou louée 1 250 par mois.

Ces prix très élevés s'expliquent par le faible tirage de ces productions, par les moyens de la société qui les achète, par les secrets inestimables de réussité qu'elles doivent contenir.

Par contre, un récital de chant, produit très soigné de la même maison, ne coûtera que 100 dollars. C'est le minimum qu'il faut compter pour des films éducatifs d'histoire, de sociologie, de médecine, etc., réalisés éventuellement avec *Warner, 20th. Century-Fox, BBC* et autres.

Il est à remarquer que le prix des cassettes qui existaient dans le précédent catalogue a légèrement baissé malgré l'inflation, ce qui signifie que les profits et la concurrence le permettent.

La cassette connaît une diffusion qui en fait un article devenant rentable, surtout quand sa projection intéresse des établissements et des collectivités. RCA publie des cours d'électricité, de peinture, de bricolage, avec succès.

Vente sur catalogue

Des grands producteurs de « feature films », ou longs métrages du cinéma, 20th Century-Fox fut le pre-

mier, en août 1977, à lancer une licence de distribution en vidéocassettes de 50 films antérieurs à 1972, parmi lesquels on trouvait **French Connection, Bus Stop, MASH, Patton** (12).

Les licences prévoient un seuil minimum de redevance en faveur du producteur, au-dessus duquel il perçoit une redevance touchant toutes les ventes réalisées dans les magasins de détail par le canal des licenciés. Le plus actif des producteurs serait MCA Corp., propriétaire des studios Universal (13).

Les vitrines des magasins regorgent de cassettes allant de l'enfance du cinéma aux productions assez récentes comme **Saturday Night Fever,** en passant par les Charlot des Chaplin Studios, les classiques comme **Citizen Kane,** les Sinatra ou les Barbra Streisand, et l'inondation des comédies musicales parmi lesquelles on trouve parfois un film social comme **Norma Rae.**

Les studios vendent aussi directement sur catalogue, par correspondance, en particulier Walt Disney Productions depuis Mickey et Donald jusqu'aux récents **the Black Hole** ou **Pete's Dragon** sans oublier **20 000 lieues sous les mers.**

Les vidéo-clubs se multiplient, offrant des cassettes en prime selon l'importance des achats. Il en est de même pour les périodiques relatifs à la vidéo que l'on trouve aussi bien dans les kiosques que par souscription. Le mensuel *Home Video Magazine* atteint la centaine de pages.

On remarque que les cassettes s'adressent plus particulièrement à la clientèle masculine, du fait qu'elles concernent souvent les affaires, les sports, au premier rang desquels figure le football américain, sport de contact spectaculaire, et la pornographie qui semble fort à l'honneur.

Les cassettes X-rated portent, dit la presse (14), un grave préjudice aux sex-shops, aux cinémas spécialisés que la clientèle commençait d'ailleurs à délaisser, et aux industries connexes. C'est au point que les hommes d'affaires qui en vivaient ont reporté leurs efforts sur la production et la distribution de ces cassettes, avec des résultats dépassant les prévisions les plus optimistes.

On dit qu'elles représentent 10 % du marché, mais certains lui attribuent une position variant entre 30 et 50 %. Quand nous voyons la vogue des films innombrables sortis des archives des grands studios, des longs métrages assez récents, des cassettes à l'intention des affaires et des écoles qui prétendent occuper 50 % du marché, nous serions tenté de minimiser et de retenir le 10 % provenant d'une étude très sérieuse plus crédible que l'affirmation d'un quotidien du soir (15).

En tous cas, les X-rated s'empilent dans les vitrines des magasins. On sent un effort énorme de promotion de ce nouveau créneau. A New York des commerçants de la 5ème avenue disent que les ventes sont bonnes mais ceux de Times-Square se plaignent de devoir en visionner beaucoup pour des amateurs qui leur font perdre leur temps et repartent sans acheter.

La clientèle est celle qui peut payer cent dollars pour une cassette Elle n'achète pas n'importe laquelle mais de préférence celle qui porte un titre qu'elle a entendu citer et qui apporte une certaine garantie de qualité.

Les trois leaders sont **Deep Throat, the Devil in Miss Jones,** et **Behind the Green Door** dont 10 000 copies furent vendues dans les trois mois suivant son apparition en cassette.

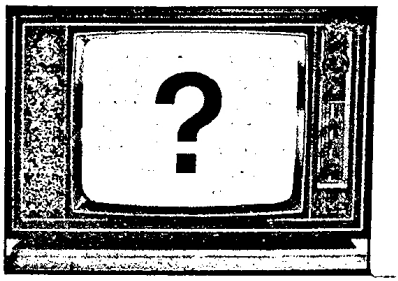
Des prix de plus en plus réduits

Quand il se vend bien, ce genre est très rémunérateur. La cassette vierge revient à 16 dollars auxquels s'ajoute la redevance revenant au propriétaire du film : 15 dollars, plus 10 dollars de marketing et de frais généraux ; au maximum une cinquantaine de dollars pour un prix de vente au commerce de 65 à 75 dollars et un prix chez le détaillant ou par envoi postal de 100 dollars. Il existe plusieurs centaines de titres, avec des chances très inégales de trouver acheteur,

---

11) : ibid. - 50.
12) : *Variety*, août 10, 1977.
13) : *Hollywood moves to Video Market, N.Y. Times*, jui. 2, 1979.
14) : *TV tapes make Sex a Spectator Sport, Daily News*, déc. 11, 78
15) : op. cit. 3.

La vidéo cassette sera peut être amenée à faire de l'action retardataire mais ses jours ne sont pas comptés.



surtout quand le vidéodisque prendra le relais.

Comme cette mutation ne tardera pas, on peut supposer que le prix des cassettes se réduira sensiblement. En attendant, il existe des commerçants qui font de bonnes affaires en échangeant des cassettes déjà utilisées moyennant un forfait de 10 dollars par opération, y compris les X-rated, pourvu qu'elles soient conformes aux exigences de la loi et ne soient pas un travail d'amateur.

Certains procès sont en cours dans le domaine de la cassette. Le plus important de ceux semblant réglés à ce jour opposait Universal City Studios Inc. et Walt Disney Productions à Sony dont le recorder permettait de reproduire parfaitement les films et d'en tirer ainsi autant d'exemplaires venant concurrencer les originaux. Le procès dura trois ans aux termes desquels il fut jugé que les recorders utilisés par les particuliers étaient conformes à la loi (16).

Parmi les arguments mis en avant par les demandeurs, celui du président de MCA, qui contrôle Universal, avait son importance : *« Il n'est pas juste que 3 millions de foyers paient 75 millions de copyright pour leur pay-TV et que les 800 000 foyers utilisant les vidéocassettes paient zéro »* (17). Il reste naturellement interdit de les commercialiser mais les contrôles sont difficiles.

Les bandes conserveront pourtant sur les disques l'avantage irremplaçable de pouvoir enregistrer la TV normale et de la projeter. L'imagination fertile des producteurs ne se ralentit pas. Ils cherchent à prendre des positions dans toutes les activités ; les dernières cassettes sorties comprennent notamment **Cooking Chinese Food, Flowering House Plants, Auto Tune-Up, First Aid** ou encore **Starting a Wine Cellar ;** mais les grands classiques du cinéma resteront aussi présents que les œuvres littéraires du passé.

Diffusés par la TV normale, ces classiques perdaient une partie de leur charme du fait des intrusions publicitaires. C'est terminé pour celui qui veut les restituer dans leur intégrité. Il lui suffit d'acheter un petit appareil éliminant les annonces commerciales. La vidéocassette sera peut être amenée à faire de l'action retardataire, mais ses jours ne sont pas comptés.

LES VIDEODISQUES

Surtout à destination des femmes et des enfants

Le système vidéodisque se compose d'un disque ressemblant au microsillon classique et d'un pick-up connecté à un téléviseur. La lecture est réalisée par un spot produit par un laser de faible intensité. Le disque tourne à 25 tours/seconde, et chaque face correspond à quelque 50 000 images (18) représentant une

16) : *Home Video Recorders ruled Lawful by Judge, N.Y. Times*, oct. 3, 1979.
17) : *N.Y. Times*, fév. 20, 1979.

durée de 30 à 45 minutes de projection par face.

Le disque promet beaucoup : absence d'usure, qualité du son et de l'image, mais certains l'accueillent avec prudence du fait qu'on ne peut l'enregistrer soi-même et qu'il ne bénéficie pas encore d'un réseau de distribution étoffé (19).

Malgré le prix élevé des cassettes, son prix pourrait aussi constituer un obstacle à sa diffusion. Ces deux derniers inconvénients devraient progressivement trouver une solution avec l'augmentation des ventes qui ont maintenant commencé.

MCA a pris un bon départ et propose déjà de longs métrages comme **Jaws, American Graffiti** et **Animal House** ; également des concerts et du chant prenant pour support la qualité du son propre au disque : Olivia Newton John, Lorretta Lynn et Abba. On offre également chez MCA Discovision des documentaires allant des baleines à la Seconde guerre mondiale, du théâtre classique, des histoires pour les enfants comme celle de Tom Sawyer arrangée à leur intention.

Un responsable de la Videodisc Division de RCA déclarait il y a quelques mois que sa société emprunterait surtout au cinéma, à la TV et aux disques. Elle capitalisera surtout sur la popularité de ces derniers, de ces microsillons dont les ventes ont atteint 4 milliards de dollars en 1979.

Les films du cinéma interviendraient pour 50 %, aussi bien récents que classiques ; et beaucoup des récents paraîtraient dans les six mois suivant leur présentation en salle.

Les professionnels du chant et de la musique vont largement bénéficier de ce nouveau moyen de diffusion. RCA compte vendre 200 000 appareils « players » la première année, et pense que le marché en absorbera 5 à 6 millions par an en 1990 ! Plus 200 à 250 millions de disques par an à cette époque. Cela paraît énorme mais, dans le fond, ce n'est jamais qu'un disque par personne (20).

Pour leur part, Philips Magnovox et Universal Pioneer (association MCA-IBM-Pioneer) utilisent un système facilitant beaucoup la recherche des différents segments de disque, ce qui rend leur production très adaptée aux demandes de l'éducation. RCA vient de sortir un player à 750 dollars et offre ses disques pour *« le prix qu'il vous en coûterait pour emmener votre famille au cinéma »*, en fait environ 25 dollars.

Un vaste marché

Un spécialiste déclarait tout récemment qu'une vente de 10 000 disques suffisait déjà à assurer une rentabilité. C'est dire que les prix pourront diminuer sérieusement avec l'augmentation de la demande.

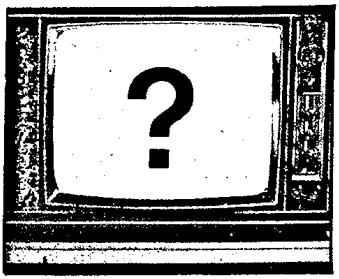
Outre les précités, CBS, Warner, Polygram, leaders du microsillon de musique classique, devraient prendre des positions solides dans le vidéodisque. Il en est de même pour Columbia Pictures, Walt Disney, MGM, Paramount (Gulf & Western), 20th Century Fox, United Artists, Warner, Taft Broadcasting, Time Inc. et sans doute ABC et CBS, pour ce qui concerne leur production.

MGM est très axé sur ses grands succès : **Gone with the Wind, Ben Hur, Dr. Zhivago, 2001, a Space Odyssey.** Aucune de ces sociétés ne désire s'intéresser aux films pour « adultes » par le canal du vidéodisque.

Le potentiel de leurs collections est encore plus valable pour le vidéodisque que pour la TV payante qui demande beaucoup de productions récentes. Ils pensent obtenir une redevance d'environ 1,5 à 2 dollars par disque vendu. On estime qu'un film de la cinémathèque peut rapporter 2 à 2,5 millions de dollars en moyenne à son propriétaire, pour l'ensemble des redevances pay-TV et vidéodisque (surtout les Disney). Hollywood joue sur le velours (21).

Enfin, avec ses films et sa musique, le vidéodisque s'adresse particulièrement aux femmes et aux enfants. Son audience est ainsi plus large que celle de la vidéocassette dont l'impact du sport et du X-rated touche plutôt les hommes ; ces derniers étant d'ailleurs prêts à adopter le disque aussi maniable que peu encombrant. On a peu de chances de se tromper en prévoyant pour la vidéodisque un vaste marché international dans lequel les mieux armés l'emporteront.

Les films de cinéma enregistrés en vidéodisques dans les six mois suivant leur présentation en salle.



TELETEXT, VIDEOTEXT, VIEWDATA, ETC.

La possibilité de dialoguer avec la source d'information

Il s'agit de systèmes transmettant des mots et des graphiques jusqu'aux postes récepteurs TV, avec éventuellement, pour l'abonné, la faculté de « dialoguer » avec la source d'information. Le monde des affaires est prêt à payer celle-ci très cher à condition qu'elle soit précise et immédiate.

On ne sait pas encore dans quelle mesure le public pourrait préférer ce moyen à la lecture de ses journaux, mais il est possible que ces derniers s'allègent au profit de la TV pour la transmission d'informations sportives, météo, petites annonces etc. qui encombrent leurs colonnes. La presse concentrerait son attention sur les articles de fond, et l'on tend à considérer que personne n'y perdrait.

Il serait aussi possible de stocker une documentation considérable, le contenu de livres, etc., qui seraient tenus à la disposition de l'abonné et fournis sur sa demande. CBS vient de s'entendre avec la TV publique pour développer le système Télétext. CBS a aussi demandé à la FCC que ce soit le système français qui soit retenu dans ce but.

On ne sait pas non plus dans quelle mesure l'usager particulier sera prêt à payer pour recevoir ainsi des informations qu'il trouvait dans son journal. Dans l'ensemble, l'avenir est encore incertain.

LA PUBLICITE

Les médias sont faits pour elle

On estime que la masse des sommes destinées à la publicité commerciale augmentera régulièrement dans les quelques années qui viennent. Par contre, les recettes des networks se réduiront légèrement.

On a calculé que la TV par câble deviendra opérationnelle pour la publicité quand elle comptera 30 % des foyers dotés de la télévision. Cela signifie que la publicité s'étendra de plus en plus à tous les systèmes de diffusion. Il n'y a pas de raison pour que les propriétaires ou opérateurs de stations ne cherchent pas à augmenter leurs profits quand ils auront obtenu le maximum de ce que les abonnés peuvent payer.

En outre, beaucoup de ceux-ci accepteront de recevoir des messages publicitaires pour essayer d'éviter des charges d'abonnement trop lourdes. Seule la TV publique pourra encore espérer s'abstenir et préserver son indépendance, alors

18) : D'après *les Industries culturelles.* Paris, nov. 15, 1979 - 141.
19) : *Disks Star at Video Expo.*, op. cit., 11 - 60.
20) : *The Coming Invasion of the Electronic Body Snatchers,* Young et Rubicam Report, mar. 1, 1980.
21) : Op. cit. 3 - 128-130.

qu'aujourd'hui, le plus gros problème pour ABC est de savoir comment employer les fonds dont elle dispose.

Quant au vidéodisque, il sera normalement exempt d'annonces publicitaires mais on envisage d'en imprimer qui contiendront, non pas 30 secondes mais un quart d'heure ou même une heure d'incitation à la consommation. Cela se passera un peu comme pour les cassettes présentant la mode : un cours de cuisine se situera autour d'appareils de marque apparente.

On compte aller très loin dans cette voie, sans léser l'acheteur du disque qui le paiera bien moins cher que s'il ne contenait aucune allusion publicitaire, et tout le monde devrait être ainsi finalement satisfait. Les média sont faits pour cela.

« UN BONHEUR INSOUTENABLE ? »

Toutes ces inventions ne constituent pas une révolution

Nous ne nous étendrons pas davantage sur les perspectives commerciales. Elles sont excellentes. Elles donneront lieu à des luttes ardentes. Les plus doués survivront après avoir absorbé les autres ; c'est la règle impitoyable des affaires. Ceux qui en font le savent. Personne ne sera pris en traître.

Sur le plan de l'éducation, les perspectives de développement physique, intellectuel et moral donnent lieu à des réflexions plus nuancées. On peut en espérer une meilleure orientation des activités sportives, c'est-à-dire une mutation du sport-spectacle en direction de la pratique effective. Grâce au ralenti, le mimétisme du débutant pourra s'imprégner de la structure des gestes, du style, sans lequel il est vain de prétendre réussir.

Si l'on veut concentrer son attention sur certains sujets à caractère intellectuel, il est certain que le choix ne manquera pas. Quant à l'aspect moral, il est trop lié à la notion personnelle du bien et du mal pour qu'on puisse attendre beaucoup plus des nouveaux moyens de communication. Dans tous les cas, encore faudra-t-il vouloir apprendre.

L'essentiel serait de déterminer si, dans l'ensemble, ces moyens apporteront une amélioration générale des qualités intellectuelles et morales ou s'ils contribueront au contraire à l'hébétude collective de spectateurs pétrifiés devant leur poste.

La télévision étant destinée, pour des raisons commerciales d'indice d'écoute, à grouper le plus grand nombre possible de consommateurs, il va de soi qu'elle s'oriente vers le plus grand, c'est-à-dire le plus bas, commun dénominateur.

Le fait de payer pour pouvoir choisir, et de devoir ensuite choisir, devrait engendrer davantage d'initiative de la part du client. Sa personnalité devrait s'éveiller ou s'épanouir et c'est d'ailleurs un des dangers nouveaux : celui de l'intrusion dans la vie privée par la mise en mémoire des habitudes et préférences de chacun.

La fragmentation des émissions va permettre de toucher des minorités, des groupes divers et même très restreints. Ces émissions pourraient concourir à les rendre plus conscients de leur identité et même à les détacher progressivement de la collectivité nationale. Il est vrai qu'à l'inverse, la télévision possède aussi un remarquable pouvoir homogénéisateur dont elle pourrait user par les mêmes moyens.

Il se peut que, dans quelques années, les postes récepteurs restent ouverts une heure de plus par jour, avec des programmes plus agréables, mais toutes ces inventions ne constituent pas une révolution. L'homme les assimilera insensiblement sans se trouver pour autant conduit vers « un bonheur insoutenable ».

Louis Bouzin

Il n'est peut-être plus en vente dans les kiosques mais vous pouvez encore vous procurer « De Broadway à Hollywood » en écrivant à la revue (voir page 125).

A DÉCOUVRIR

LE CINÉMA INDIEN DU SUD

à la recherche d'une nouvelle voie

par Corine McMullin

*

MRINAL SEN

un grand réalisateur méconnu

par Henri Micciollo

*

Au moment où les grandes cinématographies
s'interrogent sur leur devenir
et nous laissent de plus en plus
sur notre faim
sachons faire l'effort d'aller capter ailleurs
d'autres univers, d'autres rythmes,
d'autres cultures.
Nous y découvrons, aussi, un autre cinéma.

CINEMA DE L'INDE DU SUD

Commentaires et entretiens

par Corine McMullin

CONNU comme le plus grand producteur de films (720 en 1979, 750 en 1980), l'Inde voit se développer, depuis une dizaine d'années, parallèlement à son cinéma commercial, généralement composé des mêmes ingrédients récupérés du théâtre populaire — scènes de danse, de combats, musique —, un nouveau cinéma qui s'inscrit dans la lignée des œuvres isolées de quelques pionniers, dont Satyajit Ray et Mrinal Sen, à la notoriété internationale.

La deuxième session du Festival des trois continents, à Nantes, organisée par les frères Jalladeau, présentait cette année une large perspective de ce nouveau cinéma localisé en Inde du Sud. La présence d'Iqbal Masud, critique de cinéma « commercial » et de cinéma « d'auteur », à *l'Indian Express*, de Madame Malati Tambay Vaidya, directrice du National Film Development Corporation, des réalisateurs Adoor Gopalakrishnan et Girish Karnad, de l'actrice Smyta Patil, a permis de faire le point sur ce cinéma.

Le cinéma empêche les gens d'être trop malheureux

« En Inde, le cinéma commercial est en train de se substituer à la religion », nous a dit Iqbal Masud. *« L'hindouisme est avant tout une manière de vivre dans un pays difficile ; il est une source de réconfort. Les distractions sont rares — le théâtre traditionnel populaire est mort, un nouveau n'est pas encore apparu — et le cinéma empêche les gens d'être trop malheureux en leur permettant de s'évader de la réalité environnante ; mais aussi, le cinéma établit des règles de vie, tout en soutenant le statu quo du gouvernement.*

« Il n'existe que 9 951 salles, dont 45 % dans le Sud, pour une population de 600 millions d'habitants. Malgré cela, le cinéma est un instrument extrêmement puissant. A cause de la commission de censure, il ne va jamais à l'encontre de la ligne définie par le gouvernement et assumée par la classe dirigeante. Il ne vise pas au changement social, car ses sources de financement sont en majorité non déclarées et échappent à l'impôt : c'est de l'argent au noir (1), qui doit tourner vite, ce qui influe négativement sur la qualité des films conçus pour obtenir un succès facile et immédiat sur le marché et, positivement, sur la quantité de films produits.

« Le système de distribution est un cercle vicieux. Il exerce une dictature sur les producteurs et les réalisateurs en les obligeant à utiliser les acteurs-vedettes avec lesquels ils sont sûrs de gagner de l'argent, au détriment de la qualité de l'histoire et de l'image.

*« Les distributeurs exercent aussi un autre type de pression : **the Chess Players**, tourné en hindi, a été montré à Bombay où il a remporté un énorme succès pendant trois semaines, alors que les films de Ray n'avaient jamais été montrés hors du Bengale. Le public n'a pas diminué mais les distributeurs ont retiré le film de l'affiche pour passer les leurs. La distribution aussi se bat contre les films de qualité.*

« Shyam Benegal essaye de faire des films, à l'échelle de toute l'Inde, qui contiendraient une intention de changement social tout en ayant un aspect plus commercial que les films

de Girish Karnad ou d'Adoor Gopalakrishnan parce qu'ils sont tournés en hindi.

*« **Anugraham (Le Sage de la mer)** était une production bilingue en télégu et en hindi où le film s'appelait **Kondura (La Faveur)**. Mais **Anugraham** n'a pas été encore distribué commercialement. Bénégal est actuellement en train de réaliser, d'après un scénario de Girish Karnad, sur la haute société, sujet très rarement abordé, un film à grand budget avec les plus grandes stars féminines indiennes. Comme c'est un bon réalisateur, la qualité ne sera pas sacrifiée, mais il est difficile de prévoir les résultats de telles expériences. Le goût du public a été profondément corrompu au cours des cinquante dernières années ».*

Développement d'un cinéma parallèle

En principe, les conditions du cinéma de l'Inde du Sud ne sont pas différentes de celles de l'Inde du Nord. La grande industrie commerciale du Nord est centralisée à Bombay et à Calcutta, celle du Sud à Madras, où elle produit le même genre de films en studios.

Le Sud est composé de quatre Etats qui ont leur propre langue : Andhra Pradesh (langue telegu, capitale Hyderabad), Tamil Nadu (langue tamil, capitale Madras), Karnataka (langue kannada, capitale Bangalore) et Kerala (langue malayalam, capitale Trivandrum).

Mais si l'on parle des langues différentes dans le Sud, il reste des caractéristiques communes : la manière de vivre traditionnellement en communauté, qui a été moins perturbée qu'au Nord par les invasions successives des Mongols, des Grecs, et où l'hindouïsme, en tant que culture plus qu'en tant que religion, a été assez bien protégé.

Deux des quatre langues du Sud, le tamil et le telegu, ont vu le développement de deux importantes industries qui font concurrence aux films hindi. Les films tamils sont vus en Malaisie, à Singapour, à Ceylan et jusqu'en Afrique de l'Est à cause de l'immigration indienne.

Smyta Patil

C'est en Karnataka et en Kerala qu'un cinéma parallèle s'est développé car la réalisation y est peu chère. Bénéficiant d'extérieurs superbes et variés, les réalisateurs n'ont guère besoin de tourner en studios ; la main-d'œuvre est bon marché et *« ceux qui s'adressent au National Film Development Corporation et sont agréés peuvent bénéficier de prêts allant jusqu'à 50 % de leur budget, comme tout film de télévision ou tout film commercial »*, nous a précisé Madame Vaidya. *« Sorte d'avance sur recettes, ce prêt, en cas d'échec au box-office, ne doit pas être remboursé »*.

Mais au Sud, l'initiative des producteurs privés, venant de l'industrie et du commerce et voulant dorer leur blason de lettres de noblesse culturelles, a joué un rôle important.

Les protagonistes du nouveau cinéma ont été formé à l'Ecole cinématographique de Poona, créée en 1961, où ils ont suivi un cours de quatre années pendant lesquelles ils visionnent des films américains et des classiques européens d'Eisenstein, de Godard, de Flaherty ou de Wajda. Les autres réalisateurs de cette nouvelle vague sont formés en Occident, aux Etats-Unis ou en Angleterre.

« Ces jeunes réalisateurs pensent que le cinéma commercial n'exprime pas la réalité indienne et n'utilise pas un langage cinématographique, à savoir un langage constitué comme celui des réalisateurs d'Europe ou d'Amérique », nous a précisé Iqbal Masud.

Pour répondre à la question de l'identité indienne

« Les jeunes réalisateurs ne confondent pas le théâtre et le cinéma et il faut avouer que cela perturbe le public pour qui le théâtre fait partie de la vie. Ils ont donc commencé à faire leurs premiers films avec succès dans la mesure où ils récupèrent leur investissement. Mais leur public ne représente guère plus de 1 ou 2 % des 600 millions d'habitants de l'Inde. En conséquence, quand on parle du nouveau cinéma indien en Europe, il ne faut pas oublier que ce cinéma doit encore faire ses preuves auprès du public indien ».

C'est en 1970 que le premier de ces films apparaît en Kerala, à Bangalore, **Samskara** de Pattaby Rama Reddy, dont Girish Karnad était le scénariste. Ainsi, étroitement lié au développement de ce cinéma dans son Etat dès son origine parce que lui-même issu du théâtre kannada, Girish Karnad est actuellement en passe de faire une carrière de vedette dans les films hindis tournés à Bombay, après avoir réalisé cinq films dont **Il était une fois**, en 1978, et **Kaadu (La Forêt)**, présenté cette année à Nantes.

Ainsi nous parle Girish Karnad de la situation du cinéma dans son Etat :

*« Le Kerala est divisé en trois zones et, dans chacune, il y a des distributeurs différents pour chaque région ; mais tous les genres de films passent par les mêmes distributeurs. **Samskara** et **Kaadu** ont remporté un grand succès simplement pour des raisons historiques. Quand nous sommes allés voir les distributeurs avec ces films, ils ont été séduits par cette idée de films à petit budget qui pouvait leur ramener de l'argent à bon compte. Mais quand **Grahana (L'Eclipse)** de T.S. Nagabharana a été réalisé, au moins sept films de la sorte avaient été distribués dont certains avaient été des échecs. **L'Eclipse** n'a donc toujours pas été distribué.*

« Il y a 800 cinémas au Kerala dont une centaine concentrée à Bangalore, chacun d'eux disposant d'une moyenne de mille places, et fonctionnant au rythme de trois séances par jour. Trente-trois mille personnes voient un film par jour et le prix des places varie entre 50 centimes et 3 francs.

« Le coût de production d'un film à petit budget, en noir et blanc, étant d'environ cent vingt-cinq mille francs (quatre cent mille francs pour un film couleur), il suffit de neuf salles localisées dans les grandes villes, dont trois à Bangalore et une dans chacune des autres grandes villes, pour amortir son coût. Sept à dix copies sont tirées et, les horaires des séances étant intentionnellement échelonnés, il est d'usage qu'une bobine une fois terminée, passe dans une autre salle.

« Trente pour cent du budget des films représente le matériel importé »

pellicule vierge, caméra, équipement. La forme des films de la nouvelle vague est fortement conditionnée par la réalité économique et commerciale et caractérisée par une obsession sociale et politique, tentant de répondre à la question de l'identité indienne.

« L'Inde du Sud est un terrain privilégié dans la mesure où il a été relativement bien protégé des influences subies par le Nord.

« Quatre-vingt-cinq pour cent de la population est concentrée dans les villages où les films parviennent par voie de cinémas ambulants.

« La société traditionnelle villageoise est la force politique du Sud. Le grand intérêt de l'histoire de ***Kaadu*** *vient de ce qu'elle insiste sur l'autonomie des villages indiens, tout au long des derniers 2000 ans, sans guère avoir de rapports avec l'extérieur.*

« Ces villages ont leur propre loi et sont très fiers de leur indépendance. Mais récemment, le développement et l'arrivée de la technologie et des moyens de communication, a brisé cette autonomie. (Dans ***Kaadu,*** *quand le bus arrive au village, la femme se sauve en courant.)*

« Pourtant les villages se sont battus pour leur autonomie. Quand ils avaient des problèmes, ils préféraient les régler entre eux plutôt que de faire appel à la police, élément étranger. Mais c'est ce refus même de l'intervention du monde extérieur qui a été le moteur du processus de destruction de l'autonomie des villages ».

La parabole de l'oiseau-échos

Kaadu, c'est l'histoire de deux villages isolés dans une forêt profonde, Hosur et Koppal, chacun étant régi par ses propres lois. Le jour où un habitant de Hosur s'introduit dans une réunion sacrée de Koppal, un conflit se déchaîne entre les deux communautés qui aboutit à l'intervention de la police et à l'emprisonnement des responsables.

Et Girish Karnad reprend :

« Les schémas de cette société sont ceux d'une société féodale régie par les propriétaires de la terre. Les hommes, les femmes, les enfants, et tous les biens matériels sont leur propriété. Ainsi le viol qui se produit dans le film n'a pas de valeur au niveau sexuel mais uniquement en tant qu'atteinte à la pro-

Malati Tambay Vaidya et Smyta Patil

priété, au même niveau que la mise à feu de la récolte. Dans ce contexte, la pratique de la sorcellerie et de la magie est courante, car les gens n'ont aucune possibilité d'activité indépendante et ne peuvent que tenter d'opérer ainsi pour transformer la réalité ».

La parabole de l'oiseau-échos en est un exemple. Elle fonctionne au niveau de l'autonomie du village indien : si l'enfant répond à l'oiseau-échos dans la forêt, il meurt, et si le village répond aux communications extérieures, il meurt aussi. D'un autre côté, si l'enfant ne répond pas, il reste seul dans la forêt.

« Cette parabole opère à plusieurs niveaux, précise Girish Karnad. *Pour l'enfant, elle prend un autre sens : le monde des adultes en entier représente l'oiseau-échos. S'il répond aux adultes, il en meurt, car ce qu'il a vu du monde des adultes, c'est le viol et le meurtre et c'est là son commentaire ».*

Une société semi-urbaine

Girish Karnad poursuit :

« Cette histoire est réelle. Elle a été écrite par Kitty, un enfant du village, lorsqu'il a eu 25 ans. Nous nous sommes rendus sur les lieux mêmes où s'était déroulée l'histoire pour tourner avec ses habitants dont certains venaient de sortir de prison après avoir été condamnés pour le meurtre, réel.

« Aucun acteur n'était professionnel. L'enfant qui joue le rôle de Kitty a huit ans et vient d'une famille d'acteurs professionnels. Il nous fallait trouver un enfant habitué au milieu et à son rythme de travail pour ne pas que les tournages de nuit lui soient une torture.

« Le film a été tourné en noir et blanc car, il y a cinq ans, c'était notre seul choix. Aujourd'hui, pour être distribué, il aurait dû être tourné en couleur ».

Avec le colonialisme, la culture indienne avait perdu sa flexibilité et s'était retranchée sur des positions défensives et stagnantes car, jusqu'au 18e siècle, la philosophie et les arts n'avaient cessé d'évoluer. L'essor du cinéma kannada depuis **Samskara** est lié à toute une effervescence du monde des arts et de la culture dans cette région.

Même phénomène dans l'Etat du Kerala où **Swayamvaram (Son propre choix)** d'Adoor Gopalakrishnan lance le renouveau cinématographique. Très petit pays où l'on parle le malayam, le Kerala a été le premier Etat à avoir un gouvernement marxiste en Inde dès 1956. Ne possédant ni grande ville ni village typique, le Kerala est une société semi-urbaine à la population *« la plus cultivée de l'Inde »,* nous a dit Adoor Gopalakrishnan.

« Il y a au moins un universitaire par famille, le plus souvent sans travail et donc mécontent. Presque toute la population lit le journal chaque jour et il est donc facile de diffuser une idée à travers tout le pays.

« L'existence d'une grande industrie commerciale (120 films produits l'an dernier, ce qui dépasse même la production des films hindis) rend difficile la compétition pour les films à petit budget. Sur les 1 000 cinémas localisés en Kerala, un film à petit budget doit passer dans 200 salles pour récupérer son budget. Autrefois tous les films produits en malayam l'étaient à Madras, l'Hollywood du Sud. Chaque Etat ayant décidé de faire revenir sa production sur son territoire, le gouvernement du Kerala a décidé d'accorder une subvention de 50 000 roupies à chaque film produit en Kerala ». (2)

Adoor Gopalakrishnan est à l'origine de la Chitraleka Coopérative créée dès 1965 à Trivandrum et qui dispose aujourd'hui d'un laboratoire parfaitement équipé pour le noir et blanc et de studios. Formé à l'université de Poona, Gopalakrishnan a réalisé deux films à ce jour, dont **Kodiyetton (L'Ascension).** En février, il a commencé le tournage de **A Man in a Mouse Trap,** sur l'apathie de la middle-class et son absence de sens des responsabilités.

Comment s'assumer seuls ?

Présenté à Nantes, **Swayamvaram** avait été produit grâce à un prêt de la National Film Development Corporation.

« Le thème du film est simple », nous raconte Gopalakrishnan.

« L'amour intense d'un jeune couple, mêlé de la peur de perdre l'objet de leur amour. Ce thème central n'est qu'un prétexte, un squelette sur lequel vient s'organiser organiquement la description de la situation économique et sociale. D'ailleurs, dès le début, où l'on montre combien le couple est heureux d'être ensemble, il est dit par trois fois que la femme va perdre l'homme qu'elle aime. Il est alors aisé, connaissant la trame de l'histoire, de prêter attention à l'environnement.

« En Inde, quand un couple se marie traditionnellement, il est épaulé par tout le réseau familial mais, dans le film, le couple vit ensemble sans être marié, ce qui le coupe de cette dernière possibilité. Que se produit-il, en Inde, quand deux êtres décident de s'assumer seuls dans cette situation ? C'est là la question.

« La réalité sociale est très dure. L'homme est en train de mourir spirituellement dès le début du film : il a tout le potentiel pour être écrivain, avec une conception narcissique et romantique de la vie, mais, confronté à la réalité, il ne peut même plus parler de son livre. Le romantisme n'ayant aucune valeur dans cette société, cet homme en est rejeté.

« On m'a souvent demandé pourquoi ce personnage n'a pas un comportement positif, pourquoi il ne se joint pas aux manifestations de rue des autres ouvriers. C'est bien le sujet du film : cette incapacité à joindre le mouvement politique, due au fait qu'il appartient à la middle-class, en a la morale et se sent coupable à l'égard du système ; c'est la crise typique de la middle-class et il est lui-même victime du système.

« Lorsqu'il meurt, sa jeune femme doit encore faire un choix : accepter de vivre dans la famille qui lui offre un toit avec son enfant ; mais elle refuse. Son homme non plus n'était pas considéré comme un simple pourvoyeur d'abri ; ils s'aimaient, ils s'aidaient. Vivre comme un des autres personnages féminins du film : la veuve qui travaille ou la prostituée ? C'est leur propre choix qui fait la différence.

« Ces trois femmes sont les trois versions de la même femme dans une situation de départ identique. Elle vivra libre en travaillant pour assumer son enfant. Cette situation n'est pas un accident en Inde ; quand le film est sorti, beaucoup de femmes m'ont dit avoir vécu des expériences similaires.

« Cela prouve que les mœurs sont indéniablement en train de changer en Inde, et spécifiquement en Kerala où la société est matrilinéaire, où toutes les religions coexistent en harmonie, où les problèmes de caste ont disparu en raison de la conscience politique élevée de ses habitants.

« A travers le cinéma, il nous faut chercher l'essence authentique de la vie indienne. Mais avec nos films, on ne peut s'évader de la réalité ; ils renvoient les gens à leurs propres problèmes, contrairement au cinéma populaire, et cela crée une résistance de la part du public, d'autant plus que les conflits posés par nos films ne sont pas réglés à l'intérieur du film et que le public doit y réfléchir après », a ajouté Adoor Gopalakrishnan.

Et Iqbal Masud concluait : *« A moins d'augmenter le niveau et les conditions de vie des six cent millions d'habitants de l'Inde, il est difficile de s'attendre à ce qu'ils aiment ces films. Si ceci est réalisé par les politiciens, le goût du public se transformera aussi. Mais un réalisateur ne changera pas le goût du public indien. La direction à venir est impossible à prédire.*

« Nous sommes toujours en démocratie et le futur du cinéma indien est intimement lié à la démocratie. Si la démocratie parlementaire venait à disparaître, des films comme ceux que vous avez vus présentés à Nantes ne verront plus le jour ».

Corine McMullin

---

1) Argent noir : *« Depuis février 81, il est possible de « blanchir » son argent noir (c'est-à-dire l'argent acquis illégalement et non déclaré) en achetant des obligations au porteur d'une valeur de 10 000 roupies, qui, dans dix ans, rapporteront 12 000 roupies. Aucune question n'est posée quant à l'origine des fonds utilisés, aucun impôt prélevé. M. Venkataraman a annoncé que le gouvernement entendait ainsi voir rentrer dans les caisses de l'Etat 2 milliards de roupies en 1980-81 et 8 milliards en 1981-82, chiffres considérés par les spécialistes comme très optimistes. »* (*Le Monde*, Patrick Frances, 4.03.81).

2) Une roupie = environ 0,60 francs.

sur deux films récents de

MRINAL SEN

par Henri Micciollo

En attendant une étude d'ensemble sur Mrinal Sen, qui éclairerait utilement la personnalité d'un des cinéastes bengalis les plus attachants et révélerait une œuvre riche d'une vingtaine de films et dont l'importance, depuis **Mr Shome (Bhuvan Shome,** 1969) au moins, ne fait de doute pour personne en Inde, il peut paraître intéressant de proposer quelques notes sur deux de ses films récents, deux films qui ont franchi les frontières indiennes : **les Marginaux (Oka Oorie Katha,** 1977) et **Un jour comme un autre (Ek Din Pratidin,** 1979).

Si prendre l'œuvre de Mrinal Sen par ce bout n'est à l'évidence guère opératoire, du moins peut-on se féliciter de la percée toute récente de ce cinéaste en France, quelque tardive qu'elle soit par ailleurs (1).

Deux éléments antithétiques

Curieusement, tout semble opposer ces deux films. **Les Marginaux** est un film de la vie rurale, en langue telegu, exubérant et baroque. **Un jour comme un autre** est un film de la vie urbaine, en langue bengali, resserré et contenu. L'un s'ouvre aux grands espaces indiens et ne recule pas devant un certain picaresque, l'autre s'enferme dans un immeuble vétuste de Calcutta et ne quitte pas le ton d'une chronique de type réaliste. L'un privilégie les séquences diurnes, l'autre les séquences nocturnes. L'un est tumultueux, plein de cris ; l'autre se termine par une présence retrouvée.

Présence/absence : et chaque fois d'un personnage féminin. J'ajoute aussitôt un second couple antithétique : équilibre/déséquilibre.

Dans **les Marginaux**, Nilamma (la jeune femme) introduit un déséquilibre intolérable dans la vie de Venkaiah (le père) et Kistaiah (son fils), alors que ceux-ci avaient précédemment construit un équilibre infiniment précaire certes, mais du moins fondé sur une liberté vécue.

Dans **Un jour comme un autre**, Chinu (la jeune fille) semble bien fonder l'équilibre de toute la famille dans la mesure même où, exerçant seule un métier, elle en assure la subsistance.

Dans les deux cas, le personnage féminin vient donc menacer un équilibre : par sa présence même dans **les Marginaux**, par son absence dans **Un jour comme un autre.** Dans le premier film, elle n'est qu'une pièce rapportée qui s'imagine pouvoir, par le soin qu'elle prend de la maison, par la discipline qu'elle tente d'imposer aux deux hommes, créer un équilibre autre, mais qui se révèle trompeur : il lui faudra disparaître, dramatiquement, pour que l'équilibre original ait quelque chance d'être restauré.

Dans le second film, elle est une pièce enlevée et son absence de presque toute une nuit, inopinée et inexpliquée, crée un vide qui menace de faire éclater la famille (conflits avec les voisins, recherches effectuées à l'extérieur, tensions internes) : il lui faudra réapparaître, sans drame visible, pour que l'équilibre soit, au moins apparemment, retrouvé.

Les deux films semblent bien, dans ces conditions, constituer les figures inversées d'un même schéma structurel, une figure en plein et une figure en creux. Et les personnages d'exprimer physiquement, et non sans humour, cette géométrie du

récit : si Nilamma, enceinte et presque mère, redouble en quelque sorte sa présence, Chinu est évacuée de la fiction jusqu'à l'avant-dernière séquence du film. Alors que Nilamma va jusqu'à pousser des cris de bête, Chinu reste silencieuse et n'explique pas ce qui lui est arrivé...

Des constats sur la société indienne

Mais ce n'est guère de psychologie dont il est question ici. Simple élément pour ce qui importe vraiment à Mrinal Sen : établir des constats sur la société indienne.

Dans un entretien paru dans *India Today* (1er mai 1980), il s'exprimait ainsi : « *En tant qu'être social, je réagis d'une certaine façon aux situations qui m'entourent et je veux partager mes réactions avec le public. Je me considère comme un « agent social » et, en tant que tel, je me dois de montrer les choses dans leur juste perspective* ».

La famille restant, en Inde beaucoup plus qu'en Europe, le fondement de la société, une famille élargie qui permet un système d'entraide et de vie quasi communautaire, on ne s'étonnera pas que cette entité soit au centre de ses films, non pour donner lieu à une vision béate et idéalisée comme c'est le cas dans le cinéma commercial, mais pour permettre une analyse lucide des distorsions que notre époque provoque au sein des structures sociales traditionnelles.

En fait, le véritable équilibre perdu, c'est bien celui de la famille ancestrale, qui joue dans ces deux films le rôle d'un avant-texte toutefois dépourvu de nostalgie.

Mrinal Sen, placé par l'histoire après cette rupture, constate comment des équilibres de remplacement ou des pseudo-équilibres ont été élaborés : ils constituent la situation de départ de ses films. Une famille éclatée dans **les Marginaux**, réduite au seul couple père-fils ; une famille encore au complet dans **Un jour comme un autre**, mais bien menacée.

Le schéma structurel consiste donc à dévoiler la vulnérabilité de ces systèmes sociaux bricolés, soit en introduisant un élément extérieur, soit en retirant un élément pivot : la loi naturelle veut que ces équilibres précaires, profondément perturbés, recherchent à nouveau leur centre de gravité, et ce mouvement devient générateur d'une prise de conscience des personnages qui, Mrinal Sen le souhaite, sera aussi celle du public.

Ce dernier point, soit dit en passant, constitue la tragédie personnelle de ce cinéaste qui, proclamant son appartenance aux basses classes moyennes, analysant ces mêmes

Vasudeva Rao et Narayana Rao dans **Les Marginaux**, de Mrinal Sen.

classes dans ses films, ne parvient à toucher qu'un public de bourgeois, les classes auxquelles il voudrait s'adresser se satisfaisant d'un cinéma commercial purement aliénant...

A grands coups sur les exploiteurs

Imprégné de marxisme mais éloigné de tout parti, Mrinal Sen, dans une démarche qui le différencie radicalement de Satyajit Ray, centre moins son analyse sur la famille proprement dite que sur sa dépendance par rapport à la société.

Là apparaît, dans son ampleur, son véritable propos dans ces deux films : montrer comment la famille indienne risque d'être détruite, d'une part, par l'exploitation que subissent les paysans et, d'autre part, par le capitalisme urbain. Oppression bien tangible et qui, dans les deux cas, s'incarne dans le personnage du propriétaire : le propriétaire du village, sorte de féodal attardé pour qui travaillent les paysans et qui a donc tout pouvoir sur eux, le propriétaire de l'immeuble, bourgeois enrichi et moralisateur qui trône à l'étage supérieur. Figures haïssables et traitées sans nuance : Mrinal Sen frappe à grands coups sur les exploiteurs de tout poil.

Dans **les Marginaux**, nous sommes confrontés — malgré les grands espaces, le ciel bleu et les couleurs somptueuses de l'Inde — à un univers d'exploitation féroce. Le propriétaire du village étant seul à décider du travail et des salaires, les paysans sont réduits à l'état de journaliers faméliques, liés de plus à leur oppresseur par le système du prêt à usure.

Le trait de génie du grand écrivain Munshi Prem Chand (1880-1936), dont Mrinal Sen s'est inspiré pour ce film, est d'avoir poussé jusqu'à son terme la logique du désespoir. Le paysan ne peut se soustraire à l'exploitation, puisqu'il lui faut assurer la subsistance de sa famille : il doit donc travailler, c'est-à-dire s'appauvrir lentement (car s'il y avait possibilité d'enrichissement, même lent, il y aurait du même coup espoir d'échapper à cette situation) pour, enrichissant encore le propriétaire, tâcher de maintenir en vie femme et enfants, à condition encore que le destin se montre clément.

Pour échapper à l'exploitation, il faut être dépourvu de famille. Découverte qui ne peut venir qu'avec l'âge et qu'un jeunot énamouré ne saurait concevoir (c'est là toute l'histoire du film) : profiter, si j'ose dire, d'une de ces catastrophes dont la vie est fertile (mort d'une épouse, des enfants) pour préserver à tout prix une indépendance retrouvée. Il est toujours possible de subsister seul, ou avec un grand fils, grâce à l'art de la débrouille, et si le besoin est extrême, quelques tâches à la journée peuvent même être effectuées, certes sans gaieté de cœur...

Dénuement sans doute, mais dans la liberté. La marginalisation offre, de plus, un avantage sans prix, l'accès à la franchise : Venhaiah peut, avec une relative impunité, braver le scandale, se gausser du propriétaire du village, insulter les paysans en les traitant d'exploités. Le marginal ambitionne d'être celui par qui la conscience survient.

En termes de respectabilité

Dans **Un jour comme un autre**, le cadre est celui de Calcutta aujourd'hui. Le confinement de l'espace urbain accuse visuellement un autre type d'exploitation, non moins féroce. Car si le seigneur du village a besoin des paysans pour les travaux des champs, le propriétaire de l'immeuble peut chasser sans danger ses locataires, assuré qu'il est d'en trouver d'autres.

Pas question de marginalisation : le paiement du loyer suppose un salaire, donc un emploi. Or, dans les conditions de chômage endémique de Calcutta, exercer un métier signifie l'avoir emporté sur une concurrence innombrable (Mrinal Sen l'avait déjà montré dans **Interview**, 1970, Satyajit Ray dans **Pratidwandi — L'Adversaire**, 1970).

Celui qui a un emploi fait couramment vivre toute sa famille. Mais un tour de vis supplémentaire est donné quand le propriétaire parle en termes de respectabilité : sa maison est honorable, prétend-il, et voici apparaître moralisation et censure, c'est-

à-dire puritanisme (notion étrangère à l'ancienne tradition indienne).

Seconde distorsion : en dépit de ces mêmes traditions, qui précisent soigneusement, en fonction de codes rigoureux, qui peut ou ne peut pas travailler, les familles aujourd'hui se resserrent, par la force des choses, autour de celui qui a pu trouver un travail.

Dans ce film, il s'agit, contre toute tradition, de la jeune fille de la maison, ce qui ne modifie pas pour autant les mentalités : bien qu'elle ait un emploi, il n'est pas question qu'elle mène une vie indépendante. Elle reste, aux yeux de tous, la jeune fille de la maison. Le fait qu'un soir elle ne rentre pas chez ses parents constitue un ressort dramatique particulièrement fort : elle manque à tous ses devoirs de jeune fille, elle risque de jeter le scandale sur toute sa famille, peut-être même va-t-elle priver celle-ci de sa seule source de revenus.

Figure inverse donc : la limitation de la liberté oblige à la discrétion, au silence. Tout manquement aux règles devrait pouvoir être tenu secret, or cela ne se peut. Chinu, invisible, est celle par qui le scandale ne peut manquer d'arriver.

La menace perpétuelle de la mort

La mise en scène de ces deux films semble bien fonctionner aussi sur des oppositions terme à terme. **Les Marginaux** se déploie sur un espace horizontal et ouvert et met en place un mouvement centrifuge très net (présence de nombreuses scènes « spectaculaires » fondées sur des déplacements souvent rapides : citons, au moins, l'épisode de la course de bœufs), qui délimite une fiction de type flamboyant, foisonnant en séquences débordant de vitalité (celle du marché, celle du mariage, celle de la fête). Vitalité que la problématique du film fait culminer dans la catégorie du ludique, que manifeste de façon emblématique le jeu tracé sur le sol par Venkaiah. Ce personnage lui-même, inoubliable, trouve en Vasudeva Rao un interprète privilégié, capable d'exprimer physiquement son extraordinaire précarité : la menace perpétuelle de la mort (grisonnant, efflanqué, édenté) et néanmoins l'explosion de la vitalité (gestes saccadés, hurlements).

Un jour comme un autre se confine, au contraire, dans un espace vertical et fermé (dont témoigne, comme une enseigne, l'étroite venelle du premier plan du film, où passe un *rickshaw*), celui d'un vieil immeuble de Calcutta qu'explorent plusieurs mouvements de caméra, panoramiques ascendants qui n'ont pas seulement pour fonction de décrire une réalité « pittoresque » (les saris qui sèchent aux balcons feraient très superficiellement penser au néo-réalisme italien) mais de révéler les limites d'un espace qui enferme (pas d'échappée sur le ciel) et qui interdit tout secret (la promiscuité).

Les mouvements, dans cet espace, sont nécessairement limités et lents, constamment déviés par les obstacles que constituent les escaliers, les portes, les cloisons. Mouvements centripètes, en direction d'un centre absent, et peut-être définitivement perdu, qu'on va même rechercher hors de l'appartement : explorations filmées, le plus souvent, en cadrages serrés (la course en scooter) et aboutissant à la notion de déperdition, de mort (la scène du vomissement et, bien sûr, celle de l'hôpital — elle aussi faite, et pas seulement pour des raisons de suspense, sur un centre gardé le plus longtemps possible hors-champ — et celle de la morgue, qui culmine de façon significative sur l'image fixe d'un mort en gros plan).

Pas de jeu ici, sinon celui qui se joue ailleurs et dont les personnages vivent l'angoisse d'ignorer la règle, sinon l'enjeu. Le personnage du père, joué par Satia Bandopadhyaya (2), témoigne physiquement d'une précarité inverse : bonne condition, léger embonpoint, mais attitude lymphatique, gestes figés et voix assourdie.

Les pouvoirs de la vie

A fonctionner si bien, le petit jeu des oppositions ne sert à vrai dire qu'à souligner l'existence d'une signature commune, d'une vision unique qui n'a rien d'une contemplation mais tout d'une affirmation, désespérée et enthousiaste à la fois, des

pouvoirs de la vie au sein même de la pire oppression.

La révolte de Mrinal Sen, qu'on sent instinctive avant d'être intellectualisée, ne trouve à s'exprimer que par la violence, même si, retenue, elle n'éclate que par instants dans **Un jour comme un autre**. L'ouaté, le léché ne font pas partie de la palette de ce cinéaste, mais bien plutôt l'excessif, la démesure, qui soutiennent un style tout en cruelles dents de scie.

Cette démarche trouve son authenticité dans le fait que Mrinal Sen n'a rien d'un idéologue de salon mais porte sur son pays et son peuple un regard dépourvu d'indulgence et rempli d'un amour violent de l'humanité. La souffrance qui en résulte, et que les années ne font qu'exaspérer, n'est en aucune manière tempérée, comme c'est souvent le cas en Inde, par une morale et une religion de l'acceptation et de la résignation.

Là où Satyajit Ray transcende l'horreur de la réalité par une foi irrépressible dans la valeur de la conscience humaine (**Tonnerres lointains, Ashani Sanket**, 1973), Mrinal Sen parle à ras de terre et en deçà de toute psychologie de la détresse à vivre et à surmonter, jusqu'à ce que le personnage ou le cinéaste explose. De là, le fait que Ray s'appuie sur un réalisme intransigeant, nécessaire fondement de son idéalisme, alors que Sen éprouve, à tout moment, le besoin de dépasser le réalisme (nombreux truquages, scènes allégoriques dans ses films précédents, et, ici encore, arrêts sur l'image, procédés divers de soulignement).

L'amour de l'humanité, je veux dire des humbles, trouve dans ces deux films une expression privilégiée et assez nouvelle dans l'œuvre de ce cinéaste qu'on peut dire, au meilleur sens du terme, un peu brouillon. Elle lui fait décrire admirablement, c'est-à-dire ici sensuellement, la solidarité toute simple mais essentielle qui unit tous ces opprimés, qu'une mise en scène différente ferait apparaître comme irrémédiablement seuls. Réunis dans la même exploitation, mais ignorant ce que pourrait être une solidarité agissante : la mise en scène de Mrinal Sen établit l'existence de cette solidarité implicite qui précède toute prise de conscience.

Il faut citer, dans **les Marginaux**, la scène des ouvriers au début du film : la virtuosité technique des très longs plans, qui suivent un travailleur pour l'abandonner quand un second travailleur passe dans le champ, suivre à son tour celui-ci, etc., n'a pas seulement pour fonction de décrire de façon brillante un travail pénible (piocher, mettre la terre dans des paniers, porter ces paniers, jeter la terre), mais surtout d'établir physiquement une aliénation commune, lien unique entre ces exploités au regard fixe, mécaniques hagardes dans l'inhumanité de leur condition.

Tout discours explicatif de type marxiste ferait alors plaqué et sonnerait faux : Sen reste à hauteur d'homme et son commentaire, à force de modestie, fait naître l'émotion qui vient du ton juste et du vrai respect. Un regard passe de personnage en personnage et crée une chaîne. Quand Venkaiah et son fils accomplissent ce même travail, il y a des gestes, des regards et des paroles en trop, qui proclament de façon « scandaleuse » la conscience qu'ils ont de la valeur de ce labeur ainsi que leur détermination à ne s'y soumettre que le plus provisoirement possible.

Des différences de ton

De la même manière, dans **Un jour comme un autre**, mais dans des cadrages fatalement moins amples, la caméra relie les personnages entre eux, ou plus exactement utilise leurs mouvements à l'intérieur d'une pièce ou d'une pièce à l'autre pour constituer un tissu complexe de relations qui manifestent physiquement leur situation commune, c'est-à-dire leur dépendance à l'égard de Chinu. Significativement, l'attente se prolongeant, les personnages seront de plus en plus cadrés en plans séparés, la cohésion initiale faisant place à une inquiétude de plus en plus agressive (notamment les vérités en forme de piques lancées par Minu, la sœur cadette), voire hystérique (la crise de rage de la mère).

Que la caméra cherche vainement un centre ou un point extérieur au cercle, de toute manière il y a un accroc sur la circonférence. Ce constat fait le point de départ des mises

en scène de Mrinal Sen. Dans les **Marginaux**, Venkaiah sort de sa hutte au petit matin pour venir uriner tranquillement contre un mur : le parfait naturel de l'attitude implique une solitude entre hommes.

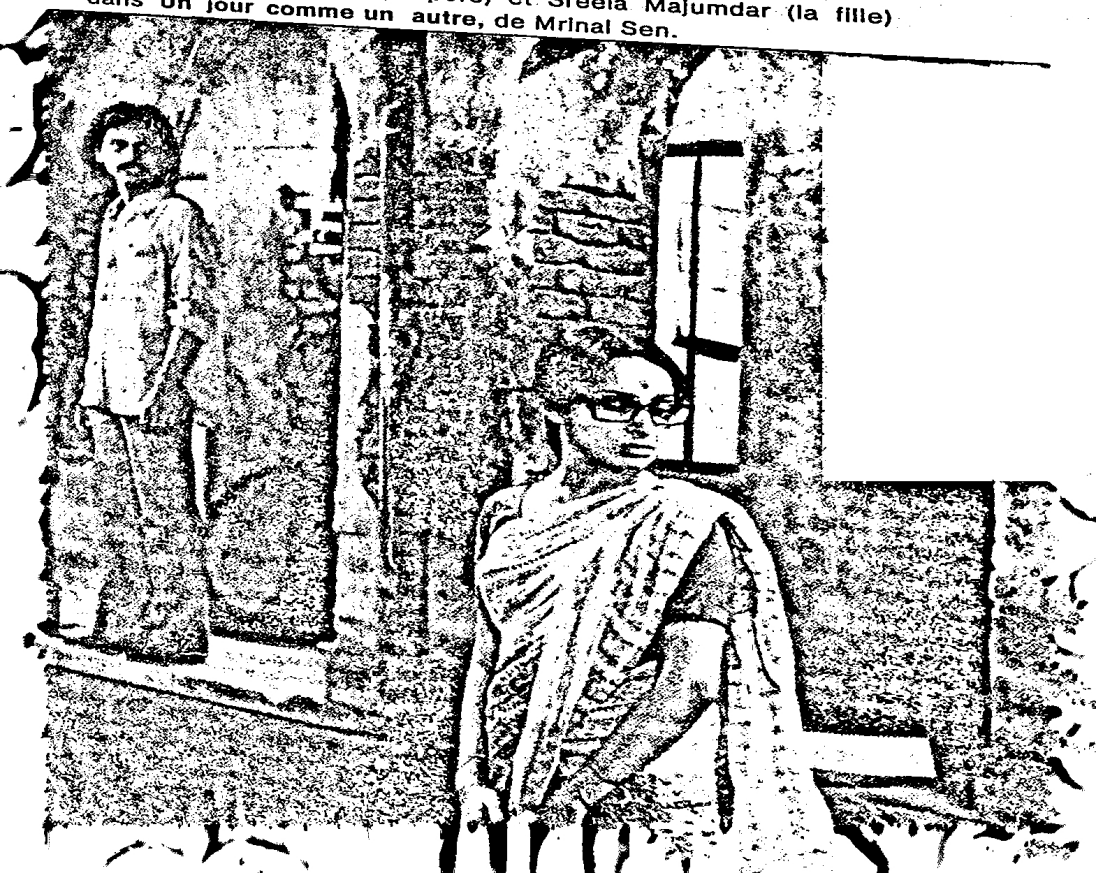
Dans **Un jour comme un autre**, le plan de la venelle de Calcutta s'accompagne du bruit d'un avion qui passe au-dessus de la ville : tout est annoncé sur le conflit entre le mode de vie traditionnel et le capitalisme moderne, conflit par nature violent ainsi qu'en témoigne la séquence d'ouverture avec le petit garçon blessé.

Le propos de ces deux films restant fondamentalement le même, la vraie différence est au niveau du ton. L'oppression urbaine tend à créer des comportements de soumission conformiste et de recours quasi hystérique à la normalité au moment où la respectabilité de l
mise en danger.

Chinu n'apportant au
pour son absence, sa
du cas de force ma
attendait, se réfugie dan
fuyant une réalité qui im
libre choix de la jeune fi
ainsi de sauver les
hypocrisie quasi impo
milieu et créatrice d'hu
séquence finale où la mè
vue de l'extérieur de la
gée, met pensivement le
bon).

L'oppression rurale co
issue, la marginalisation
pense l'expérience d'un
absolu par un recours q
que à la provocation, a
insultes (la scène, n
l'ivresse nocturne de
son fils).

Satya Bandopadhyaya (le père) et Sreela Majumdar (la fille) dans **Un jour comme un autre**, de Mrinal Sen.



La liberté doit-elle être conquête ?

Cinéma de la liberté refusée ou conquise dans le désespoir' celui de Mrinal Sen ne cesse de placer celle-ci à son niveau le plus directement physique, loin de toute analyse conceptuelle. Mais Renoir, déjà, dans le **Caporal épinglé**, avait montré que la matière (ou les matières) touche aussi à l'esprit et concerne la liberté. Dans **les Marginaux**, au moins tant que Nilamma ne tente pas d'imposer son ordre, on urine où on veut. Dans **Un jour comme un autre**, on ne peut déféquer dans la rue sans provoquer les mines pincées d'un propriétaire épris de distinction...

Sans doute serait-il utile de recourir à un troisième film de Mrinal Sen, **Chasse royale (Mrigayaa**, 1976), ne serait-ce que pour montrer que ce cinéaste a plus de deux cordes à son arc. Ce film incandescent est peut-être le plus désespéré : les deux mondes, celui de l'oppression et celui de la liberté, sont longtemps séparés par la fiction (le colon anglais et le jeune aborigène) et permettent ainsi de voir en pleine lumière les figures de l'échiquier avant qu'on n'assiste au combat peu douteux par lequel le héros, fasciné par un miroir aux alouettes qu'il prend pour la lumière de la liberté, perd, avec la sienne, sa vie même. La liberté, pour s'accompagner de la conscience d'elle-même, doit-elle donc être conquête ? Les deux films que j'ai tenté d'analyser apportent à cette terrible question une réponse affirmative.

Je n'éviterai pas, pour finir, les pièges de la subjectivité. Il me semble que la vitalité passionnée et brouillonne de Mrinal Sen s'accorde plus intimement à l'exubérance des **Marginaux** qu'à la retenue d'**Un jour comme un autre.** On le sent plus à l'aise dans l'excès que dans la modération. Ce cinéaste, après une carrière longue et erratique, peut ressentir le besoin au moins fugitif de se rapprocher d'un certain classicisme.

Il n'empêche qu'on sent à chaque instant, dans **les Marginaux**, un intense bonheur de filmer alors qu'**Un jour comme un autre** témoigne plutôt de la volonté tendue d'atteindre le but fixé. Ce dernier film fait moderne dans la mesure même où il participe, quelle que soit par ailleurs l'habileté de Mrinal Sen à y intégrer sa problématique personnelle, de codes connus et presque d'un genre qui appelle la référence à d'autres œuvres modernes (le néo-réalisme italien n'est en cause qu'à l'extrême surface) parmi lesquelles je citerai un grand ancêtre, **l'Avventura** d'Antonioni, pour l'utilisation d'un faux mystère et la manière d'ouvrir une œuvre sur une question et de la refermer sur une autre.

Avec **les Marginaux**, qui part à grandes secousses dans toutes les directions, Mrinal Sen est moderne, naturellement et superbement, sans souci de l'être, dans l'euphorie d'un tournage qu'il a qualifié de « *passion collective* » : le contact avec la terre, dans ce petit village du Telengana, y était sans doute pour beaucoup. Ce film sans ascendance repérable (à peine pense-t-on par moment au ton de certains films de Kurosawa), apparaît comme un pur aérolithe, brûlant encore d'un feu dévorant et ravageur.

Henri Micciollo

---

(1) J'avais attiré l'attention sur Mrinal Sen dès 1975 dans mon article « La nouvelle vague du cinéma indien » (*Cinéma*, n° 201-202, page 131 et 150-151). Sur **les Marginaux**, on pourra se reporter à *Cinéma*, n° 234, pages 24-25 et n° 257, pages 52-56 (entretien avec Mrinal Sen). Sur **Un jour comme un autre**, voir *Cinéma*, n° 257, page 57 (résumé).

(2) On donne souvent, pour le personnage du père, le nom de Satya Bannerjee (forme simplifiée du nom bengali complet Bandopadhyaya).

*

LES MARGINAUX (OKA OORIE KATHA) 1977. Réal. : Mrinal Sen. Scén. : Mrinal Sen et Mohit Chattopadhyaya, d'après « le Linceul » (« Kafan ») de Munshi Prem Chand. Prod. : Parandhama Reddy. Ph. : KK. Mahajan. Mus. : Vijay Raghava Rao. Mont : Gangadhar Naskar. Langue : telegu. Eastmancolor, 1h55. Int : Vasudeva Rao (Venkaiah), Narayana Rao (Kistaiah), Mamata Shankar (Nilamma).

UN JOUR COMME UN AUTRE (EK DIN PRADITIN) 1979. Réal. : Mrinal Sen. Scén. : Mrinal Sen d'après un récit d'Amalendu Chakraborty. Prod. : Mrinal Sen Productions. Ph. : K.K. Mahajan. Mont. : Gangadhar Naskar. Langue : bengali Eastmancolor, 1h34. Int. : Satya Bandopadhyaya (le père), Gita Sen (la mère), Mamata Shankar (Chinu), Sreela Majumdar (Minu).

SITUATION

*

LE CINÉMA BULGARE

et sa dialectique du garde-fou

par Georges-Albert Astre

*

LE CINÉMA POLONAIS

et sa volonté de changement

par Jacques Courcier

*

Nous nous résignons mal
à ne plus investir autant dans
le cinéma des pays de l'Est
que nous le faisions dans les années 60.
Mais notre attention reste vigilante
et parfois, le plaisir est au rendez-vous
comme en témoignent
les articles qui suivent.

Le renouveau du

CINEMA BULGARE

par Georges-Albert Astre

ON le sait depuis **Iconostase** (1968) et **la Corne de Chèvre** (1973) : le cinéma bulgare atteint désormais, très souvent, ce qu'il est convenu d'appeler « la classe internationale ». Les quelque 250 distinctions et prix qu'il s'est vu attribuer ces dix dernières années, dans d'innombrables festivals, confirment, s'il en est besoin, cet avènement.

Les chiffres sont à leur manière fort éloquents : en ce pays de 9 millions d'habitants, on compte aujourd'hui 3 517 salles de projection (dont 3 000 sont dans les campagnes) ; 110 millions de spectateurs annuels ; et il se produit au moins 20 longs métrages chaque année, quantité de courts métrages et de dessins animés.

Les studios de Sofia (au pied de la montagne du Vitocha) travaillent ainsi en permanence, cependant qu'une école cinématographique nationale, fondée en 1972 et associée au plus ancien Institut théâtral, forme régulièrement de nouveaux réalisateurs, des techniciens, des acteurs et des critiques qualifiés. Il s'ensuit que la « nouvelle vague » témoigne d'une approche plus spécifique des thèmes, d'un style plus original, parce que moins influencés par le célèbre Kinoinstitut de Moscou, qui marqua profondément bon nombre de cinéastes bulgares dans les années qui suivirent la seconde guerre mondiale.

Qu'il y ait actuellement un renouvellement spectaculaire, c'est ce que manifestent, il me semble, non seulement certaines œuvres présentées à Paris lors de la « Semaine du cinéma bulgare », en mars 1981, mais, aussi bien, d'autres films très récents, dus tant à des réalisateurs chevronnés (Christov ou Valtchanov) qu'à des jeunes passionnés de recherche, qui trouvent dans l'image le mode d'expression traduisant une problématique complexe, une inquiétude psychologique et spirituelle qui échappe presque toujours à la convention et à l'esthétisme.

Contre les tentations de la déraison

On se trouve ainsi devant des thèmes malaisés à cerner, traités au travers d'un discours souvent métaphorique et symbolique, qui devient sans effort un discours poétique sur le réel (ou *du réel* lui-même), sur le vécu du metteur en scène et éventuellement sur celui de ses interprètes — acteurs débutant fréquemment devant les caméras, étudiants d'une classe d'art dramatique ou simples villageois d'une évidente authenticité.

Je pense, par exemple, à ce simple d'esprit recruté dans sa bourgade par Evgéèi Mikhaïlov (réalisateur de 26 ans particulièrement doué), qui, pendant tout le tournage de **la Maison des âmes tendres,** se considéra comme la vedette du film, et joua de façon obsédante son rôle de témoin d'une quête de signification quelque peu bergmanienne à laquelle participaient tous les personnages : ce protagoniste presque sans voix figure d'étonnante façon l'acceptation d'un non-sens existentiel, d'une liberté d'indifférence proche d'un certain bonheur.

Les héros de naguère nous étaient proposés avec des dimensions épiques, résistants anti-fascistes ou *Haïdouks* athlétiques en lutte pour la justice contre l'occupant ottoman... Ceux d'aujourd'hui continuent parfois cette tradition ; mais ils sont le plus

souvent des « âmes tendres » aux prises avec une lancinante exigence de définition de leur identité, en cette société en mutation où il convient d'affronter sans illusions les problèmes que pose simplement *la réalité*, et de trouver un mode d'affirmation de la personne, de l'individu tout entier.

Cela implique une exploration sans contrainte de ce que peut être ou devenir la nature humaine, en fonction de tel ou tel type de société ; par où est posé finalement, en relation avec un contexte social qui peut être celui de la bourgeoisie de jadis ou celui du système socialiste, le problème des limites qu'il convient d'assigner aux rêves de démesure, d'accomplissement, de la part la plus ambitieuse du « moi » — qu'il s'agisse de l'extrême « mal » ou de l'extrême « idéal ».

Certains des films que l'on peut voir à Sofia, et qui sont les plus valables, sont à leur façon des « voyages au bout de la nuit » — une nuit que chacun porte en soi — ou, si l'on veut, des itinéraires initiatiques conduisant, selon les cas, au naufrage de la raison, au pire sadisme, au triomphe de l'absurde ou du futile.

On perçoit du reste sans trop d'efforts qu'ils sont aussi des mises en garde que scénaristes et réalisateurs adressent à leur public et, je crois bien, à eux-mêmes.

Puis encore, parce que la mémoire collective de tout un peuple, son enracinement dans son Histoire et dans sa terre sont, en Bulgarie, un excellent recours contre les tentations de la déraison (inutile d'invoquer « l'âme slave » !), un équilibre se découvre presque toujours au terme de la quête. Par-delà les anxiétés renaissantes, il y a d'indiscutables références ; et ce qui ne trompe pas : la connaissance de ce qu'est le vrai tragique, de ce qu'est la vraie fête, la vraie chaleur humaine.

Des œuvres personnalisées

Le légendaire et le réel s'entremêlent au fil des séquences, ce qui ne saurait surprendre quand se donne libre cours cette culture aux composantes slaves, orientales, méditerranéennes. Cela nous vaut des poèmes de l'expérience humaine, une valorisation de l'essentiel hors de tout intellectualisme.

C'est le besoin de traduire tant de débats intérieurs qui marque ces films de haute qualité : **la Barrière** de Christo Christov, **les Souliers vernis du soldat inconnu** de Valtchanov, **Illusion**, de Ludmir Kirkov, et plus encore l'œuvre remarquable de Kirkun Kolarov, **Fonction : ordonnance** ; ou bien encore la **Maison des âmes tendres** de Evgueéi Mikhaïlov, déjà mentionnée. On retrouverait du reste, sur un mode plus simple, ce genre d'univers (un univers de *questions*) dans **le Grand bain de minuit** de Binka Jeliaskova ou dans **Avantage.**

Assurément, l'influence de Christo Christov, qui ouvrit passablement la voie à ces plongées dans les profondeurs avec **Iconostase** et **Arbres sans racines,** est très perceptible chez ceux qui ont récemment suivi sont enseignement (comme à un moindre degré celui de Digerov).

Valtchanov fait aussi figure de maître et d'initiateur, ayant été passablement à l'origine de ce courant de réalisme poétique avec **le Soleil et l'ombre** et **la Petite île,** voici une vingtaine d'années. On ne peut que regretter de n'avoir pu encore voir en France son film de 1975 **(Le Juge d'instruction et la forêt),** œuvre à lectures multiples, qui témoigne, au niveau de l'éthique, d'une expression étonnante des ambiguïtés et d'une écriture particulièrement efficace (densité, concentration, rythme soutenu des séquences et des plans).

Les conditions de production favorisent d'ailleurs ce développement de « films d'auteur » qui caractérise le renouveau actuel : une collaboration généralement très étroite entre scénariste et réalisateur, la création fréquente d'un scénario par ce réalisateur lui-même, la part qu'il prend à la supervision du montage, tout conduit à des œuvres fortement personnalisées.

Le « sujet » finit par importer moins, en certains cas, que la continuité émotionnelle ; ceci, pour reprendre l'expression de Mikhaïlov qui me disait, à Sofia, combien elle comptait plus à ses yeux que la continuité narrative. Il a du reste poussé très loin ce refus de la construction logique (de la construction tout court, sans doute) dans sa **Maison des**

âmes tendres, film réalisé pour son diplôme de sortie de l'école, riche de promesses et, pour cela, admis dans le circuit de distribution nationale.

Le sujet apparent est ici l'aspiration d'une jeune femme hypersensible, au bord de la névrose, à faire du « vrai théâtre » ; et c'est aussi l'histoire du groupe où elle évolue dans sa ville provinciale. Mais il s'agit de bien davantage, d'une question posée au spectateur et laissée volontairement sans réponse : comment parvenir au dépassement véritable de soi-même, échapper au quotidien, en retrouvant cet embrasement des sentiments dont le symbole est la danse sur la braise que pratiquent encore dans quelques rares villages des *Rhodopes* de vieilles femmes ferventes ?

Mikhaïlov a tourné cet essai avec un matériel sommaire et sa jeune femme fut son excellente opératrice. Il est conscient des faiblesses, çà et là, de son film. Mais c'est un passionné des problèmes de la « vie intérieure », un lecteur enthousiaste de Dostoïevski. Il s'imposera sans doute comme une des valeurs les plus sûres du jeune cinéma bulgare.

La dialectique du garde-fou

Le thème du « dépassement de soi » revient, au demeurant, comme un leitmotiv dans plusieurs œuvres marquantes des deux ou trois dernières années ; et cette convergence des inspirations correspond sans doute au relâchement des tensions morales qui a suivi la période des grandes luttes, des grands enthousiasmes. L'obligation qui est faite à la société socialiste d'assumer, sans l'occulter par aucune mythologie, la réalité de ses propres problèmes, les risques d'enlisement dans certaines routines, la nécessité d'une sorte de courage moins spectaculaire que celui des héros du passé... cela explique pour une part une telle inquiétude.

On voit bien ce que suscite, par exemple, la révolte contre un conformisme tentateur dans un film comme **la Barrière**, de Christo Christov, qui semble avoir suscité de multiples débats lors de la production. Sujet peu crédible ? Assurément, mais, une fois encore, il s'agit de symboles, et d'un poème. La névrose de la jeune fille, que recueille un jour chez lui le compositeur Antony, s'y trouve valorisée comme une sorte d'appel : Dorothea est une réplique bulgare de Nadja ! Et elle surgit, hors de son hôpital psychiatrique, pour traumatiser l'existence d'un homme incapable de la suivre en ses rêves. Elle le persuadera, une seule fois, de se libérer de son prosaïsme en prenant son essor dans l'amour, puis en volant à ses côtés au-dessus de la cité. Ce sera sans lendemain, car Antony la renverra dans son hôpital où elle se rend chaque jour. On retrouvera peu après son corps disloqué dans un cimetière de voitures sans qu'elle ait pu tomber d'aucun édifice...

On voit que la symbolique est dépourvue de nuances et prêterait à sourire, si, justement, Christo Christov et sa captivante interprète ne parvenaient à nous faire entrer dans cet univers semi-onirique au point que nous ne pouvons, à la dernière image, que prolonger la méditation sur le double péril des barrières et de leur franchissement...

On peut alors relire le « roman » d'André Breton : *« C'est à une puissance extrême de défi que certains êtres très rares qui peuvent les uns des autres tout attendre et tout craindre se reconnaîtront toujours »*.

Je ne sais si Christo Christov a lu *Nadja* (dont, je crois bien, la véritable héroïne a fini sa carrière dans un bureau de poste du midi de la France). Il importe assez peu : ce qui compte ici, c'est la convergence !

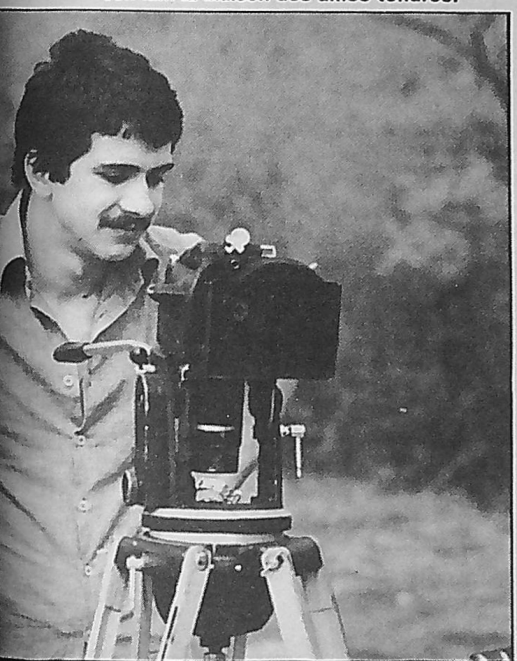
A ce niveau d'interrogation, on n'a guère envie d'énumérer les influences cinématographiques probables, ni de jouer au petit jeu des spécialistes : Fellini, Antonioni ont-ils orienté cette thématique ? Et le Kubrick de **Orange mécanique** ? Et Godard ?

On a des chances de tomber juste, bien sûr, dans certains cas, puisque le cinéma « occidental » est souvent assez bien connu des réalisateurs de Sofia ; mais l'essentiel est ailleurs : dans cette « problématique » qui joue dangereusement, mais passionnément, avec la dialectique du garde-fou et du vertige, du réel et de l'imaginaire, du « mal » et du « bien » !

Kirun Kolarov ne fait rien d'autre dans son remarquable **Fonction :**

Fonction: ordonnance, de Kirun Kolarov (en médaillon, le réalisateur).

Ci-dessous, à gauche, le réalisateur Evgééni Mikhaïlov, à droite, une scène de son film **la Maison des âmes tendres.**



ordonnance. Mais il s'agit, ici, du temps de la caste des officiers, vers 1925 ; c'est par le sadisme et le voyeurisme, l'expérimentation de la tyrannie morale, que le lieutenant, le commandant et sa femme, tentent d'échapper à l'ordre dont ils sont complices, et qui les écrase.

Le Grand bain de minuit de Binka Jellaskova (depuis longtemps considérée comme une réalisatrice de talent) exploite un thème du même ordre : le film, toutefois, reste d'une écriture moins audacieuse, et, par sa longueur, est moins percutant. Mais le message est une mise en garde : les cinéastes et leurs amis qui « font la fête » sur les bords de la Mer Noire, en été, ne peuvent que sombrer dans le futile, puis dans le crime plus ou moins involontaire quand ils tentent de redécouvrir un rituel thrace de l'héroïsme viril : le « jeu » de la pendaison, qu'on interrompt soi-même à la dernière seconde, se révèle absurde et sans autre résultat que la mort.

Les interdits mis en brèche

On serait amené, finalement, à répéter que c'est la poésie de la réalité, sans cesse redécouverte, sans cesse célébrée, qui porte remède à quantité de désarrois : Valtchanov dans **les Souliers vernis du soldat inconnu,** Kolarov dans **l'Homme volant,** le savent parfaitement bien. Et c'est en plein accord avec un peuple qui n'a cessé de trouver réponse à ses inquiétudes dans la puissance de ses attaches, de sa force morale, de sa sensibilité exempte de toute mièvrerie.

Assurément, cette nouvelle émergence du film bulgare marque une libération de l'écriture autant que des thèmes. En dépit de certaines œuvres de très grande valeur, les réalisateurs éprouvaient le poids d'exigences didactiques et morales qui avaient pour conséquence une évidente lourdeur dans l'explication des « messages » et le respect de multiples interdits concernant, par exemple, érotisme et sexualité. On n'occulte plus désormais : cela nous vaut, au premier degré, si j'ose dire, de belles apparitions de nudités sortant d'un lac **(la Barrière)** ou des scènes de séduction assez perverses illustrant la complexité du propos **(Fonction : ordonnance).**

Autre aspect positif : le mélange de réel et de l'imaginaire entraîne parfois un véritable recours au cinéma-vérité, à l'insertion de séquences vidéo ou de documentaires anciens dans la fiction même. Et la volonté de laisser en suspens les questions posées dans un climat d'ambiguïté (mais que le spectateur se doit de dissiper par lui-même) s'accompagne d'un recours à l'ellipse, à des silences qui deviennent éventuellement les temps forts des séquences essentielles ; à des images récurrentes dont le sens n'est perceptible qu'au niveau du symbole, ou, si l'on veut, du thème majeur comme dans une partition musicale.

Cette symbolique est parfois transparente à l'excès ; elle sait aussi être subtile. Je pense à **Illusion,** de Staïkov : le massacre des villageois qui entraîne la conversion de l'artiste au réel est évoqué par un vieux porcher issu de quelque Odyssée, flattant de la main le cochon sauvage empaillé qui veille devant sa cabane. Il conte d'une parole aussi brumeuse que sa mémoire comment le village reçut un jour une charrette de courges qui recouvraient des armes pour la résistance ; puis les courges envahirent le champ, sous la garde du fou qui jouait de la guitare, et il était interdit d'en cueillir. Mais un paysan donna l'exemple de la transgression ; les autres suivirent ... et tous furent fusillés.

Le recours à une véritable vision subjective, à la discontinuité du récit augmentent ici la force émotionnelle de la séquence. C'est, en vérité, du grand art.

Il y a, au demeurant, dans plusieurs de ces œuvres, quelque émergence d'un sacré ancien ; mais apparaît davantage une véritable sacralisation de la vie humaine elle-même, qui va de pair avec un sens très profond et comme héréditaire, de la *fête* et de ses rituels ; avec une polarisation délibérée sur les actes majeurs de la vie que sont l'amour, le travail, l'amitié et la mort.

Ce qui confère l'universalité

Techniquement, si l'on excepte certaines séquences volontairemen-

dramatisantes, le rythme dominant manifeste une fluidité dans laquelle se fondent, au-delà des tragédies individuelles ou des instants de fête, l'histoire de chacun, le temps entier du monde et les pulsations mêmes de la mer et de la terre environnantes. Cela nous vaut des correspondances qui demeurent au niveau de la suggestion et du poème : ainsi en va-t-il, dans **les Souliers vernis du soldat inconnu,** de la très jeune épousée se tenant aussi immobile que l'icône qu'elle figure jusqu'à l'accomplissement sanglant de sa nuit nuptiale — jouant ainsi un rite immémorial auquel s'initie dans la fascination l'enfant témoin dont c'est ici l'histoire.

Il le faut, je crois, souligner à nouveau : c'est l'un des grands mérites de ce cinéma en devenir de mêler à des acteurs professionnels, venus souvent du théâtre, des villageois jouant leur propre rôle — paysans ou pêcheurs de la Dobroudja ou gens des montagnes, étudiants de l'Institut d'art dramatique de Sofia, figurants recrutés au hasard des rencontres.

L'origine du réalisateur lui permet parfois d'obtenir sans effort ce type de collaboration avec des non-professionnels ; cependant que l'aptitude des nouveaux acteurs à improviser devant les caméras permet une non-théâtralité singulièrement heureuse en certains films. Ainsi cette danse largement improvisée par l'actrice, expression intense, précisément, d'un vertige retrouvé, dans **la Maison des âmes tendres** (Mikhaïlov m'a dit comment et pourquoi il en avait aussitôt tiré parti).

Un panorama du cinéma bulgare d'aujourd'hui impliquerait bien d'autres analyses ; et il faudrait faire une large place aux films à orientation critique et satirique dont, notamment, Zachariev est un des meilleurs réalisateurs **(le Recensement des lapins de garenne, Zone de villas...).**

Il faudrait aussi évoquer les nombreuses productions en cours de tournage qui seront destinées à commémorer le 1 300e anniversaire de la création de l'Etat bulgare.

J'ai voulu seulement mettre l'accent sur certains aspects du renouveau actuel en des domaines qui me semblent produire des œuvres d'approfondissement à valeur universelle, liées néanmoins très intimement au génie propre de la culture et de la civilisation bulgares. Une fois encore, c'est cette relation elle-même qui, tout compte fait, confère l'université.

Georges-Albert Astre

Les Souliers vernis du soldat inconnu,

LA VOLONTÉ DE CHANGEMENT DU CINÉMA POLONAIS

par Jacques Courcier

FAIRE le bilan du cinéma polonais actuel à travers les 37 séances des Journées de Poitiers qui se sont déroulées du 18 au 27 février, relève de la gageure impossible. Pour plusieurs raisons : une dizaine de films étaient soit des « classiques » (déjà anciens) reconnus comme tels, soit des films sortis plus récemment dans le circuit commercial, comme les Zanussi ; ensuite, plusieurs films promis par les Polonais ne sont pas parvenus, et non des moindres (**Olympiades 40** de Kotkowski, candidat aux Oscars, **Surimpression** de Kostenko **Sans amour** de Barbara Sass) ; d'autres sont parvenus dans des copies imprévues (en noir et blanc au lieu de la copie couleur) et donc difficiles à évaluer.

Ce n'est d'ailleurs pas ce qui peut, cette année, expliquer la désaffection du public : 8000 entrées, contre 13 000 pour le cinéma italien en 1980. Il faut aussi rappeler que, par principe, les responsables du choix des films ne retiennent pas que des « chefs-d'œuvre », mais aussi des films du « tout venant », ceux que voient couramment les Polonais.

Il est malgré tout possible de dégager quelques-uns des principaux thèmes de préoccupation des jeunes cinéastes, à partir des « grands anciens », Wajda ou Zanussi, dans **l'Homme de marbre** ou **Camouflage** considérés comme les œuvres-clés à l'origine du « *cinéma du désaccord* », selon la formule des critiques polonais, ou de « *l'inquiétude morale* » signalée par Jerzy Kawalerowicz.

Soulignons au passage l'apport capital (en dehors même de la présence de plusieurs cinéastes : Zanussi, Kawalerowicz, Majewski, Bajon...) de l'un des plus populaires critiques du pays, à la forte personnalité, présent à tous les débats, M Kauslinski.

De la désespérance

Il se dégage tout d'abord, de tous ces films récents (tous depuis 1976) une forte impression de désespoir et de tristesse — malgré quelques sourires et un certain humour, dans quelques œuvres — qui pourrait nous faire mieux comprendre la volonté de changement d'une large fraction de la population.

DENONCER — Le thème, sous-jacent ou explicite, présent dans presque tous les films, est la volonté de dénoncer les tares du régime : corruption à tous les niveaux, trafics d'influence, délation, manœuvres... mais aussi celles de la société : mensonges, hypocrisie, trahisons : un tableau très sombre des divers milieux présentés.

C'est ce que découvre, par exemple, le jeune héros de **Cauchemars** (premier long métrage de Wojciech Marczewski, 1978, groupe TOR), au collège, lors de son passage de l'enfance à l'adolescence. Les tentatives de corruption et les « magouilles » diverses dans le sport sont dénoncées dans **le Clinch** (premier long métrage de Piotr Andrejew, 1979, groupe KADR), film d'une grande violence sur le milieu de la boxe, qui n'apporte pas grand chose à qui a déjà vu des films sur le « noble art ».

Manœuvres, encore, pour éliminer un ingénieur reponsable de l'aménagement d'un combinat chimique dans un très intéressant film de Krzysztof Kieslowski (son troisième

long métrage, 1976, groupe TOR), malheureusement vu en un noir et blanc très sombre : **la Cicatrice** (1 million de spectateurs) « met les pieds dans le plat » en démontrant le mécanisme d'un limogeage, thème cher aux cinéastes polonais, comme on a pu le constater chez Wajda.

Pourriture et frustration encore, dans le microcosme (symbolique de la société ?) des **Acteurs provinciaux** d'une troupe qui joue *Libération*, un « classique » du théâtre polonais (Wyspianski, 1902), et qui est manipulée par des arrivistes sans scrupules ; ce film (1 million de spectateurs) a été réalisé en 78-79 par Agnieszka Holland, la scénariste de **Sans anesthésie,** où déjà elle contait l'histoire vraie de son propre père ; présenté à la Semaine de la critique, à Cannes 1980, il remportait l'un des trois prix de la FIPRESCI et obtenait six fois deux croix de la part des critiques de *Cinéma*, pour une fois d'accord...(n° 260-261).

ENCORE ET TOUJOURS... — Dans **Kung-Fu,** deuxième long métrage de Janusz Kijowski (1979, groupe X), rédacteur en chef de *Films du monde*, c'est *la peur* à tous les niveaux : ce beau film amer et sombre dénonce, encore, les manœuvres menées pour renvoyer un ingénieur (mais la critique polonaise a reproché la grossièreté de la machination) et aussi le suicide d'un étudiant ; de plus, allusion, comme souvent dans les films vus à Poitiers, au fait que certains universitaires copient leurs thèses sur d'autres !

Quant à **la Mort du Président,** de Jerzy Kawalerowicz (1977, groupe KADR) — se reporter à *Cinéma* n°262, p.67 — il dénonce les manœuvres politiques aboutissant à l'assassinat du Président Narutowicz, huit jours après son élection ; mais cela se passe en 1922.

Le cinéaste nous a déclaré que ce meurtre insolite et inutile, le premier du genre en Pologne, l'avait vivement passionné ; il avait d'abord axé le film sur le meurtrier, mais la réalité historique l'a ensuite obligé à centrer sur le Président ; le film, inspiré de la mort de Salvador Allende, fut considéré comme un manifeste de tolérance politique à une époque où, en Pologne, la haine augmentait entre

La Balance, de Krzystof Zanussi

diverses factions ; le public a reçu ce film comme un « avertissement ». Une œuvre originale, remarquablement réalisée et interprétée.

La responsabilité du cinéaste

LA VIOLENCE... — Cela nous amène à un autre thème très important, actuellement, dans ce cinéma : la violence, pouvant aller jusqu'à l'assassinat ou le règlement de comptes, et la délinquance juvénile, qui sert de toile de fond à de très nombreux films.

Ici c'est le cas de **Dans le silence de la nuit**, de T. Chmielewski (groupe X), ou **Rébus** (premier long métrage au cinéma de T. Zygadlo, acteur de **Sans anesthésie** et **Acteurs provinciaux**, réalisateur de théâtre et de TV) : ce film (1977, groupe TOR), très caricatural, fut mal accueilli par la critique polonaise ; pourtant, il informe sur certains aspects de la vie quotidienne (allusion au trafic des devises, laxisme de la police envers les délinquants jeunes, absentéisme, négligence à divers stades, mauvaise utilisation des compétences...) ; ce genre de films, vu à Poitiers, n'emporta jamais l'adhésion.

LA MORT — Thème corollaire du précédent, la réflexion sur la mort, nous a valu un excellent film, **la Leçon de langue morte** (1979, groupe TOR), tendre et nostalgique, sur les derniers jours, en 1918, d'un jeune officier autrichien tuberculeux, en occupation dans une petite ville. Tiré d'un roman, apprécié en Pologne, d'A. Kusniewicz — auteur traduit en France —, c'est le douzième film de Janusz Majewski qui nous a dit avoir été fasciné par ce livre, situé en Galicie au carrefour de plusieurs nations ou ethnies, tout comme le héros est fasciné par le besoin de donner la mort, au moins une fois, dans une vie qu'il sent approcher de sa fin.

Mais il y eut aussi un semi-policier très quelconque, **le Condamné**, de Trzos-Rastawiecki (1976, groupe KADR) sur l'euthanasie ; et **la Chambre avec vue sur la mer** de J. Jaorski (1978), filmé avec de « grosses ficelles », à Gdynia, d'après un fait-divers, une tentative de suicide.

LA RESPONSABILITE SOCIALE — Ce sujet revient lui aussi très souvent, comme thème secondaire ou principal : dans **Acteurs provinciaux**, la responsabilité de l'artiste vis-à-vis du public, mais aussi de l'œuvre à adapter. Le personnage central lutte pour que le metteur en scène respecte le texte de *Libération* ; et, dans **le Profane**, quatrième long métrage de Kryzsztof Kieslowski (1979, groupe TOR), décidément un auteur à suivre (40 ans, 12 ans de métier,) l'aventure morale d'un cadre moyen qui accède presque accidentellement à la notoriété comme réalisateur (amateur) de films, et qui prend conscience de la responsabilité du cinéaste, sociale et politique, à mesure qu'il découvre le mensonge, la malhonnêteté et tout ce qui est pourri dans le système.

Un cinéma misogyne ?

ET LES FEMMES ? — Le cinéma polonais serait-il antiféministe ? On pourrait se le demander ; mais il semble que ce soit plutôt le reflet exact d'une réalité ; pas de MLF, mais des révoltes individuelles, chaque fois vouées à l'échec ; la situation créée par le désir de refaire sa vie, d'échapper à la monotonie du mariage, s'avère pire que l'ancienne ; ou bien la femme revient, tout simplement, au foyer.

Et pourtant, ces tentatives sont nombreuses et variées. Dans **le Profane** et **Acteurs provinciaux** (celui-ci film de femme), parce que le héros oublie sa femme pour se consacrer à son métier ; dans **Bilan trimestriel**, de Zanussi (cf. *Cinéma* n° 204 et 210), Marta revient à son mari ; ménage « déglingué » aussi dans **Romain et Mado** de S. Checinski (1979), qui peut faire songer aux histoires de *Marie-Claire* ; dans **Sophie**, l'analyse du personnage solitaire d'une vieille dame se termine en folie douce (R. Czekala, 1977, groupe KADR) : tonalité en parfaite concordance avec l'univers habituel noir et bizarre des dessins animés de cet auteur.

La femme est donc malmenée dans tous les films ; d'esprit étroit, agressive, égoïste, attachée à ses petits biens matériels, on la trouve ainsi dans **la Cicatrice**, **le Profane**

Kung-Fu... Il est vrai qu'on devrait y être habitué depuis Wajda et Zanussi.

EN MARGE. — Signalons, à part, deux films intéressants et originaux : **Aria pour un athlète** (1979, groupe TOR), premier long métrage de Filip Bajon : l'histoire de « *l'homme le plus fort du monde* », traitée à partir de plusieurs biographies d'athlètes réputés ; l'auteur, juriste et écrivain, a dit que « *chaque film doit être unique* » et « *qu'il voulait apporter au spectateur rêve et spectacle sans pour autant priser l'esthétique pour elle-même* » ; influencé par Truffaut et Bertolucci, il s'apprête à aborder pour la première fois l'engagement politique (pour la TV) et, en juin, il doit tourner l'histoire de deux frères, l'un artiste et « penseur », l'autre activiste, vivant le même événement ; encore un auteur à suivre.

L'autre film, **les Perles du rosaire**, troisième volet consacré à sa Silésie natale par Kazimierz Kutz, ce « vieux routier » (débuts en 1954) qu'on ferait peut-être bien de (re)découvrir ; ici, il conte la résistance d'un vieux mineur qui voit sa maison menacée par les promoteurs (1979, groupe KADR).

Pour conclure

1) La plupart de ces cinéastes sont issus de la fameuse école de Lodz (dont on a pu voir aussi les premiers courts métrages de Polanski et Wajda) ;

2) On continue à trouver, dans tous les films ou presque, les caractéristiques traditionnelles du cinéma polonais : ces images qui tiennent du baroque ou du surréalisme ;

3) Beaucoup de premières œuvres, dans les films vus à Poitiers mais, comme on l'a dit au cours des débats, fort peu d'œuvres réellement novatrices (et celles qui voulaient l'être à tout prix tombaient dans l'ésotérisme ou le galimatias).

Jacques Courcier

N.B. les groupes de travail du cinéma polonais sont :
« ILUZJON » : directeur artistique : C. Petelski ;
« PANORAMA » : d.a. : Passendorfer ;
« KADR » : d.a. : J. Kawalerowicz ;
« PRYZMAT » : d.a. : A. Scibor-Rylski ;
« PROFIL » : d.a. : B. Poreba ;
« SILESIA » : d.a. : K. Kutz, puis E. Bryll ;
« X » : d.a. : A. Wajda ;
« PERSPEKTYWA » : d.a. : J. Morgenstern.

Aria pour un athlète, de Filip Bajon.

studio 43

(ex-New-Yorker) 43, rue du Fbg Montmartre, Paris 9ème - Tél. : 770.63.40
Métros : Le Peletier, Cadet, Notre-Dame de Lorette, rue Montmartre

LA SALLE DU CINEMA FRANÇAIS

Toute la mémoire du cinéma français dans le CATALOGUE des films français 1940-1949, par Raymond Chirat

A cette occasion, rétrospective de films réalisés entre 1945 et 1950

« LIBERATION ET IMMORALITE »

Le Diable au corps *(Autant-Lara).* ***Manon*** *(Clouzot).* ***Les enfants terribles*** *(Melville).* ***Martin Roumagnac*** *(Lacombe).* ***Julie de Carneilhan*** *(Manuel)* ***Dédé d'Anvers*** *(Allégret).* ***Les Frères Bouquinquaut*** *(Daquin) et des films devenus rares...*

REDÉCOUVREZ LE CINÉMA FRANÇAIS

Faites confiance au **Studio 43**

Les avant-premières de cinéma

Le mardi 5 mai

Films de fin d'année de l'IDHEC
présentés par leurs réalisateurs

Le mardi 19 mai

BEL AMI, de Louis Daquin
en hommage au réalisateur disparu.

Renseignements : Cinéma 81 (208.72.93) Studio 43 (770.63.40)

Barthélémy Amengual

DE QUELQUES LIVRES ITALIENS QUI DONNENT A RÉFLÉCHIR

Une vraie critique des livres de cinéma,
: estime Barthélémy Amengual,
doit être instructive
c'est-à-dire constituer une étude,
en raccourci,
des thèmes proposés par les auteurs.
Les brefs essais
qu'il nous propose ici
forment une suite
qu'on peut méditer avec profit.

QUELQUES NOTICES POUR RENDRE JUSTICE

par Barthélémy Amengual

VIEILLE question : l'édition de cinéma italienne est-elle plus riche, se porte-t-elle mieux que la française ? On l'a dit pendant longtemps. C'était sans doute vrai. (Les Italiens le niaient). L'est-ce moins ? L'une et l'autre se sont-elles « rapprochées » ? Je le pense. En tout cas nous n'en aurons pas la certitude aussi longtemps que n'existera pas l'équivalent italien du catalogue de Lherminier : le Cinéma en 100 000 pages. *Et encore !*

S'il faut s'en tenir aux impressions subjectives, l'édition italienne de cinéma me paraît toujours plus prompte que la nôtre à défendre l'ouvrage sérieux, volumineux, « savant » ; à traduire aussi ce qui compte, ailleurs.

Loin de moi l'idée qu'elle vive sur l'or. Phénomène symptomatique : plusieurs revues de cinéma paraissent « régulièrement »... avec des mois, voire des années, de retard. Ainsi le dernier numéro — double (5-6) septembre-décembre 1978 — de Bianco e Nero *est sorti en juillet 1980 ! Mais on peut s'abonner de confiance : l'année 1979 suivra.*

C'est à quelques-uns de ces ouvrages « sérieux », « savants », insolites et/ou d'une précieuse utilité que les notices ci-dessous s'efforcent de rendre justice.

Une critique soviétique inattendue

Lino Micciché, Giovanni Buttafava, Adriano Aprà, Ricardo Redi e.al., FILM URSS 70, 1. - LA CRITICA SOVIETICA : 2. - MATERIALI CRITICI E INFORMATIVI. Coll. « Nuovo cinema/Pesaro », n° 5 (80) et 6 (81), Marsillo editori, Venise, 1980, 288 et 292 pages.

Conçus pour étayer la dernière session du Festival du « Nouveau cinéma » à Pesaro, consacré cette fois au cinéma soviétique des années 70, ces deux volumes excèdent de beaucoup leur destination ponctuelle. Ils apportent, pour la connaissance du cinéma soviétique (et pas seulement celui de cette dernière décennie), un outil considérable dont il sera difficile désormais de se passer.

Soixante-quinze pages pour un dictionnaire des cinéastes et une bibliographie soviétique, polonaise, tchécoslovaque, hongroise, bulgare, française, anglaise, américaine, italienne, des seules années soixante-dix, cela suffit à attester du sérieux et de l'ampleur de l'entreprise.

Mais l'essentiel n'est encore pas là. Il est dans le fait que, hormis une demi-douzaine de textes, l'ouvrage révèle un ensemble d'études et d'essais récents, tous dus à des auteurs soviétiques, certains très officiels — de ton en tout cas —, parfaitement académiques, donc sans surprises, mais d'autres — la majorité — parfaitement inattendus.

Ainsi il existe une vraie critique en URSS, qui poursuit autre chose que les ronrons moralisateurs greffés sur le contenu des films et dont la pénétration et le franc-parler sont plus libres qu'on n'imaginait ! Remarquons en passant que les films qu'elle tient pour bons ou pour chefs-d'œuvre sont aussi ceux que l'Occident, quand il les a vus, juge semblablement. N'est-ce pas réconfortant ?

Sous le titre « Tautologie et allégorie », Y. Bogomolov aborde les problèmes du réalisme. A travers ces deux catégories, il oppose la représentation au poème, soit la reproduction (documentaire) à la transposition (stylisation), soit, aussi bien, ce que, dans mes *Clés pour le cinéma*, j'ai nommé la présence et l'évocation.

Bogomolov s'appuie sur le sémiologue et linguiste L. Vigotsky : *« J'ai dit ce que j'ai dit, voilà l'unique formule de l'art véritable. Elle contredit cette autre : il n'a pas dit ce qu'il a dit mais quelque chose de différent (...). Selon cette distinction l'art est une grande tautologie ou à l'inverse une allégorie au sens large ».*

Sur cette base, Bogomolov divise les films qui sont l'histoire d'un ou de plusieurs personnages, des films qui sont l'histoire d'un *thème*, lyrique ou philoso-

phique. Dans les premiers, le héros est un objet d'investigation, dans les seconds, l'instrument (ou l'occasion) d'une expression. Cette dualité n'est évidemment pas contraste absolu mais relation dialectique.

L'auteur rejoint ici Iouri Lotman : les deux pôles de l'œuvre cinématographique sont inséparables. Le documentaire (la tautologie) tend au discours ou au poème (allégorie) — et l'inverse. Le réalisme le plus rigoureux demeure un style puisque *« il présuppose le reflet de la réalité dans les formes de la réalité même »*. Ces formes sont (peut-être) données, elles n'en doivent pas moins être reconnues, choisies, enrichies de sens et *organisées*. Tautologique, le réalisme n'échappe ni à la transposition, ni à l'expression.

Elargissant son analyse, Bogomolov examine la structure artistique. Il montre que l'œuvre d'art est simultanément orientée vers son public et vers la réalité qui lui fournit son objet. Elle veut connaître, éprouver, modifier le réel mais aussi communiquer avec un auditoire.

Dans le folklore (les chants de rameurs, par exemple) les deux pôles coïncident : chanter, c'est communiquer et agir sur le réel comme sur le public : *« Le chant reflète une réalité qui est contemporaine de l'action de chanter »*. Le développement artistique disjoindra ces deux pôles : les arts dynamiques (danse, chant, théâtre) sont en rapport direct avec le public, médiat avec le réel. C'est plutôt l'inverse pour les arts plastiques.

L'auteur affine encore ses oppositions :

« La comédie de caractère est plus proche de la réalité que du public, la comédie de situations plus étroitement liée à son public qu'à la réalité qu'elle prend pour objet ». Pareillement, l'acteur non-professionnel, le « type », travaille du côté du réel ; l'acteur professionnel, la star, du côté du public. Mais connaître (dans la présence) n'est pas dissociable de communiquer (dans l'évocation).

« L'unité (contradictoire) de la structure artistique tient au fait que le processus communicatif est en même temps un acte de cognition ». Elle est propre aussi bien à la langue : *« La langue*, dit A.A. Potebnya, *n'est pas un moyen pour exprimer une pensée déjà formée mais pour la créer ; elle n'est pas le reflet d'une vision du monde déjà formée mais l'acte qui la forme »*. La tautologie (la présence) est particulièrement forte au cinéma du fait de son origine, de sa nature photographique. Les pionniers et les créateurs de l'art cinématographique étaient nettement conscients de cette singularité, mais ils la tinrent *« essentiellement pour quelque chose qui doit être surmonté »*, un point de départ à dépasser.

De façon fort subtile, notre auteur distingue les deux voies ouvertes à ce dépassement : celle des Soviétiques, Eisenstein en tête, selon lesquels le discours (allégorie) doit être gagné contre le trop de réalité (tautologie) de la photo ; celle de Bazin et Kracauer pour qui le réalisme doit être gagné contre le discours et le trop peu de réalité de la photo.

L'idéal réaliste du cinéma, disait Bazin, c'est d'être asymptote à la réalité. Ce que Bogomolov commente : « En d'autres termes, le cinéma doit encore devenir ce qui le contraint à être ce qu'il est, dans sa nature propre ». Le réalisme reste à conquérir.

L'essai de Naoum Kleiman « Quinze plans seulement » est consacré au **Potemkine.** Afin de vérifier « l'organicité générale » du film revendiquée par Eisenstein, Kleiman examine quinze plans successifs pris dans l'épisode du prélart. Il établit ainsi qu'Eisenstein freine l'action en vue de son *analyse politique* (la tension s'y développe et s'exaspère sur le refus et l'immobilité : *« Les officiers* n'interrompent pas *l'exécution, le prêtre* ne s'interpose pas, *le peloton* ne désobéit pas, *les condamnés* ne rejettent pas la bâche, *les marins* ne se décident pas à protester) ; que le cinéaste ne transpose pas mais *réalise* l'expression métaphorique : un silence de mort pesait ; que ces images concrétisent le mouvement de pensée de Vakoulintchouk au terme duquel celui-ci se résout à hurler *« Frères ! sur qui tirez-vous ? »* et que c'est là le premier exemple de *monologue intérieur* eisensteinien, dans un film « fébrilement muet ».

Pourquoi les Russes vont-ils au cinéma ?

Particulièrement passionnante s'avère une série de trois études esthético-sociologiques sous-tendues par la même question : « Pourquoi les gens vont-ils au cinéma ? » (c'est le titre de l'une d'elles).

Prenant acte de l'échec (en URSS comme ailleurs) des efforts d'éducation et de formation artistique du grand public (Marx : *« Pour goûter l'art, il faut être éduqué en art » ;* Maïakoski : *« L'art n'est pas immédiatement compréhensible par les masses. Il convient d'organiser sa compréhension)* leurs auteurs, réalistement, s'interrogent : pourquoi les gens aiment-ils les « mauvais » films et ne vont-ils pas voir les « bons » ? Comment rétablir le contact entre l'art et les foules, spécialement au moment où, en URSS comme ailleurs, le cinéma est, lui aussi, lié aux lois de la rentabilité *(« nous sommes aujourd'hui nombreux à nous préoccuper du destin commercial de nos films »)* ?

Or, les deux plus grands records de succès et de recettes des années

soixante-dix ont été obtenus, loin devant les plus gros bestsellers soviétiques, par deux grossiers mélodrames, l'un mexicain : **Esenya**, l'autre indien : **Bobbi**. Que trouve le public dans de tels films qui motive son adhésion ? Tenter de résoudre cette énigme conduit nos auteurs à une réflexion sur *les genres*.

Le premier, Léonid Kozlov (« Traits communs et particularités des genres ») s'interroge sur leur nature, leur fonction, leur histoire et leur pérennité. S'appuyant sur Shakespeare, Pouchkine et Chaplin, il réhabilite les genres « inférieurs », apparus aux origines mêmes de la culture : le mélodrame, le comique, l'aventure, qui excitent respectivement la pitié, le rire et la terreur.

Avant même tout développement artistique du cinéma, postule-t-il, celui-ci avait atteint la maturité esthétique sous un aspect au moins *« en tant que communication esthétique de masse, en tant que générateur de sensations dans le public »* (on voit que *esthétique* est pris au sens littéral : *aisthésis* = sensibilité). Ces « protophénomènes » alimentent la catharsis aussi bien que l'art noble ou élevé auquel on la rapporte trop étroitement. Ce qui seul importe, c'est la gratification finale du spectateur. Or *« dans la catharsis, le plaisir esthétique se réalise concrètement »*.

Dans les années vingt, la révolution a substitué sur les écrans soviétiques l'épopée à l'aventure, le drame psychologique au mélodrame. Mais ce ne fut pas, en fait, une « révolution » ; les anciens genres n'ont pas disparu ; ils se sont transformés, adaptés à la nouvelle réalité sociopolitique.

Kouléchov et les FEKS travailleront sur ces trois genres : Poudovkine s'efforcera de les « élever » au niveau du « grand art » ; Eisenstein poursuivra leur totale métamorphose en même temps que la synthèse de leurs possibilités ; Vertov seul les rejette radicalement et, dit Kozlov, *« les résultats positifs de son programme ne se sont pas encore manifestés »* (cet « encore » vaut-il pour 1979 ou pour les années 20 ?).

De toute façon, quand les genres (et leur descendance) auront été éliminés, le prix à payer sera la perte des vastes audiences et de l'impact émotif. Mélo, comique, aventure, s'offrent pourtant comme les plus directs et les plus puissants moyens d'expression du *drame*, qui est au cœur de toute culture, de toute vie. Leur « sang plébéien » irrigue la majeure part des œuvres d'art universellement reconnues.

A vouloir « aristocratiser » le film, le purger de la triade des genres, la force vitale des œuvres (en dépit de résultats par ailleurs précieux) s'est considérablement affaiblie. L'état présent du cinéma impose un retour au drame, non certes un retour pur et simple aux formes passées mais la recherche d'une synthèse efficace des trois genres, qui garantisse de nouveau la communication de masse.

Des genres, Mikhaïl Bakhtine dit qu'ils sont *« la mémoire de l'art »*. Voilà pour leur permanence. Et Léonid Kozlov : *« Aujourd'hui nous considérons le genre comme une technique de socialisation des idées artistiques et des émotions esthétiques »*. Voilà pour leur transformation.

La triade des genres doit être soumise à une tension dialectique. La dictature d'une tendance, dans un film, en restreint la portée et la signification artistique : *« Si un mélodrame de l'écran n'est qu'un mélodrame, si le film comique est seulement comique, si le film d'aventures n'est qu'un film d'aventures, l'appartenance au genre sera parfaitement respectée mais, sauf hasards, rien de grand n'en sortira »*.

La confusion de l'auteur est elle-même dialectique : l'artiste devrait trouver le genre (ses vertus) après lui avoir tourné le dos (le refusant en tant que « modèle » impératif, que programme à réaliser).

Le mauvais goût et ses racines

Un même souci de la communication perdue inspire Maïa Tourovskaïa. Son étude, « Pourquoi les gens vont-ils au cinéma ? », s'attache au mélodrame et aux raisons de son audience auprès des masses. Les conditions de distribution, les dimensions de la publicité ne sauraient tout expliquer. Elles seraient restées impuissantes si le bestseller ne satisfaisait à des exigences primordiales du public, ne venait apaiser en lui une certaine « faim ».

Esenya comme **Bobbi** n'ayant pas de valeur artistique, l'auteur écarte d'emblée le critère esthétique. Elle cite Brecht : *« Le goût du public ne s'améliore pas si l'on élimine des films le mauvais goût ; au contraire il empire. Qui peut dire en effet ce qui est éliminé avec le mauvais goût ? Le mauvais goût des masses plonge dans la réalité des racines bien plus profondes que le goût des intellectuels »*.

Ce qui nous ramène une fois encore à l'archéologie du genre et de ses structures. Propp est passé par là. *Parenthèse :* André Bazin n'avait sûrement pas lu Brecht quand il écrivait, en 1943 et 1944, ces lignes d'autant plus remarquables qu'elles venaient d'un militant de la culture populaire : *« On ne saurait modifier la qualité des films en éduquant préalablement le goût du public, mais c'est au contraire la qualité de ces films qui peut l'éduquer »*. Et aussi : *« Il serait utopique de penser qu'une réforme, une éducation du spectateur à l'échelle des masses où*

se pose le problème puisse jamais avoir de l'efficacité. Le moteur de tout progrès reste du côté de la création ». (Cf. *Le cinéma de l'occupation et de la Résistance).*

Maïa Tourovskaïa juge que le mélodrame est le genre qui s'adapte le mieux aux écrans soviétiques, *« par tradition, par habitude, en raison aussi des conditions de vie, des circonstances, des attentes du public, de ses valeurs morales ».*

Si l'exigence du public — mais c'est l'exigence même de la culture soviétique — peut se dire : *« Donnez-nous un film quotidien qui enseigne aux hommes à être des hommes »*, le mélodrame, assure-t-elle, est de tous les genres le plus propre à la satisfaire.

Les critères « esthétiques » des masses sont plus proches du folklore que de l'art. L'archaïsme des structures mélodramatiques renverrait donc à un stéréotype culturel premier, dont l'efficacité même serait liée à sa répétition : ainsi pour un non musicien est-il plus facile d'écouter une œuvre de grande musique connue qu'une œuvre inconnue ; ainsi les enfants ont-ils plaisir à entendre raconter les mêmes contes ; ainsi le *kitsch* conjoindrait-il à des thèmes folkloriques une réelle aspiration à la beauté, l'idée de ce beau étant plus valable que l'objet qui la suggère.

Mais, beaucoup plus intéressantes que ces réflexions esthétiques, sont les considérations et les hypothèses socio-politiques de l'auteur. Maïa Tourovskaïa dit, noir sur blanc, que si le mélo indien ou mexicain peut connaître un tel triomphe dans l'URSS d'aujourd'hui, c'est que le spectateur soviétique s'y reconnaît, y reconnaît sa situation sociale concrète ou, en tout cas, une métaphore de celle-ci.

Le mélo prend pour moteur dramatique le thème de l'inégalité et celui de l'injustice qui en découle, que ces inégalités et ces injustices se découvrent au sein de la famille, du lieu de travail, de la classe, de la société. *« Alors le mélodrame offre la possibilité d'une immédiate co-participation, voire d'une identification propre à frapper toutes les cordes, du rire, de la douleur, de l'horreur, de la pitié ».*

Cette coïncidence — ce qui vaut pour le tiers-monde mexicain et indien vaut aussi pour l'Union soviétique — ne semble pas trop troubler l'auteur. Il est vrai qu'elle en voit la contrepartie positive dans la fonction cathartique spécifique du genre : *« Le film-champion de recettes ne craint pas de pousser l'émotion au maximum, il en apporte aussi la solution ».*

C'est un facteur d'intégration : *« En ce sens, le mélodrame est un genre sain. Les motivations psychologiques particulières du mélo comptent moins que l'accentuation générale des valeurs : de la vertu,*

L'équipage, de Alexandre Mitta

« Le groupe hétérogène qui se fond en un collectif devant le danger, la victime qui se sacrifie pour ses compagnons, le guide qui s'érige en chef des masses, sont tous les modèles déjà présents dans la littérature... »

de la fidélité, du désintérêt, de la justice ; de ce point de vue, même le pire film — esthétiquement parlant — révèle une tendance populaire ».

Le mélodrame, à défaut de religion, serait donc, selon la formule de Marx, expression et acceptation d'une misère réelle, en même temps que protestation contre cette misère ? Encore que prudemment enveloppé, ce constat est à retenir.

Sur un plan exclusivement intégrateur, et sans les précautions ni la lucidité de Tourovskaïa, opère Y. Chanioutine, auteur du troisième essai, « Le film fantastique : genres possibles et expérience de la production. »

Dans le cinéma de science-fiction, Chanioutine voit une nouvelle mythologie au sens où Marx l'entendait dans sa *Critique de l'économie politique : « Toute mythologie surmonte, domine et forme les forces de la nature en imagination et à l'aide de l'imagination ; elle doit donc disparaître avec la domination effective de ces forces de la nature ».*

En d'autres termes, la fiction mythologique offre au spectateur une issue illusoire aux problèmes, aux peurs et aux menaces de l'univers contemporain. Il en résulte que *« la science-fiction occidentale est l'expression de la somme des contradictions de la culture bourgeoise ».*

L'auteur constate ensuite et déplore la très maigre place de la science-fiction dans le cinéma soviétique : les films y sont rares ; le plus souvent, ils situent les conflits dans le monde non-socialiste ; ils centrent leur intérêt sur le malheureux destin des savants idéalistes ou criminels. La raison ? On pense, en URSS, le film de science-fiction sur le patron du film pour enfant. On ne s'est pas suffisamment rendu compte que l'œuvre de science-fiction est une œuvre philosophique mais on y vient avec Tarkovski.

C'est une explication possible. Pour moi, j'inclinerai vers cette autre : la rareté et la médiocrité des films du genre, en URSS, témoignent des impasses présentes de sa culture : pour ce qui est de la maîtrise *réelle* des forces de la nature (et dans la nature Marx comprend aussi la société), l'URSS n'a rien de mieux à proposer à ses citoyens que les Etats-Unis aux leurs.

Comme il plaide pour le film de science-fiction — *« genre aujourd'hui adulte même en Occident »* — Chanioutine plaide pour le film d'horreur (après tout Gogol, Pouchkine et Dostoïevski...) et, surtout, pour le film-catastrophe.

Ses arguments, là encore, sont essentiellement d'ordre moral et cathartique : *« le groupe hétérogène qui se fond en un collectif devant le danger, la victime qui se sacrifie pour ses compagnons, le guide courageux qui s'érige en chef des masses* (sic), *sont tous des modèles présents déjà dans notre production littéraire et artistique ».* Il a d'ailleurs été entendu : Mittà a réalisé le premier film-catastrophe soviétique, **l'Equipage**, en 1979.

Que retenir de cet ensemble d'analyses, toutes vouées pour les meilleures raisons comme pour de moins bonnes, à restaurer un cinéma *« art des masses » ?* Si l'on admet la thèse d'un Ludwig Wittgenstein, qu'à côté des musiques culturelles, il y a *« une musique déterminée par la nature de l'homme, par le non-culturel »*, on voit qu'après avoir exaspéré le pôle « société », le cinéma soviétique se demande si un retour (une avancée) vers le pôle « nature » ne serait pas aujourd'hui devenu nécessaire tant à son développement qu'à l'exercice de sa fonction.

André Bazin : l'heure de la réhabilitation

Collectif, BAZIN : IL LATO OSCURO DEL VISIBILE, « Cinema e Cinema », n° 21 ; Marsilio editori, Venise, 4e trimestre 1979 ; 158 pages.

Curieux destin que celui de la pensée de Bazin, qui confirmerait ceux qui croient en la circularité (fût-elle en spirale) de l'Histoire. Dès 1962, (Bazin était mort depuis quatre ans), par la plume de Gérard Gozlan, *Positif* (n° 46 et 47) menait contre elle une attaque en règle.

Ce fut, à la vérité, davantage le procès — parfaitement légitime — du chrétien que celui du théoricien. Plutôt qu'à la phénoménologie, c'est au réalisme selon Lukacs — lui aussi adversaire du montage, lui aussi adepte des « essences » et de la « totalité » — qu'il eût été fécond de la confronter.

L'assaut se généralisa à partir de 1968. Pendant presque dix ans, *Cinéthique* et les *Cahiers du cinéma*, pour ne rien dire des épigones, des suiveurs, des zoïles et des psittacistes, firent campagne contre son idéalisme, ses « ingénuités », son mysticisme bourgeois et mystifiant. Cela devint une mode.

Aujourd'hui sonne l'heure de sa réhabilitation. Dudley Andrews rédige une thèse et la publie en 1978 (*André Bazin*, Oxford University Press, New York). En 1979, la revue vénitienne *Cinema e Cinema* lui consacre le numéro spécial qui nous occupe. J'en traduis le titre : « Bazin : la face obscure du visible ».

Il y a une façon réductrice de lire un

texte, de le prendre au mot, de l'enfermer dans sa lettre, de le dogmatiser, de lui refuser toute nuance — et ce, aussi bien pour se réclamer de lui que pour le démolir. Et il y a une lecture de bonne foi, généreuse, qui prête à l'auteur sitôt qu'il a montré qu'il mérite confiance, qui corrige spontanément ses excès s'il en commet, qui ébranche et redresse à mesure — si cela s'avère nécessaire — les thèmes développés, qui discerne ce qui n'est dû qu'à la hâte ou aux pièges de l'expression, qui ne tient pas l'écrivain pour un ignorantin, un illuminé ou un sectaire encagé dans ses certitudes, — une lecture qui s'attache au meilleur de l'œuvre et qui finalement rencontre l'assentiment de celui qui l'a conçue.

On n'a pas toujours voulu « bien lire » Bazin. Plus exactement, on refusait de le lire. Ainsi Bazin a beaucoup parlé de *l'ambiguïté* du réel. Mais pourquoi y vouloir entendre, à la suite de ses disciples chrétiens, mystère de l'être, âme du réel, transcendance, présence sacrée.

Dieu caché ? Est-il si difficile de traduire *Ambiguïté* par multiplicité, complexité, plurivalence, densité, obscurité, résistance du réel — ce réel qui ne se laisse pas si aisément pénétrer et dont c'est la tâche de l'art (aux côtés de la science) que de l'explorer pour le connaître, le transformer, le partager, le vivre ?

Voici que semble venu le temps des lectures en sympathie, où les « fautes », les « aberrations », les « illusions », les « aveuglements » de Bazin sont abordés sous l'angle du prophétique, de ce qu'un Ernst Bloch appellerait leur « pré-apparaître » : Bazin précédait son temps, c'est aujourd'hui qu'il est moderne. Le risque serait à présent de trop verser dans cette actualisation.

C'est un risque que prend Antonio Costa. A l'en croire, Bazin aurait préconisé ce que le porno — mieux que le direct — réalise : rendre le réel imaginaire ; il aurait entrevu le point de rupture de la représentation inhérente au médium lui-même et, ce faisant, annoncé l'actuelle crise, voire la prochaine mort du cinéma.

Fausto Galosi se montre moins aventureux mais tout aussi concret. Bazin a devancé les réflexions théoriques présentes touchant les implications linguistiques du champ, du hors champ, le rôle de *l'aléa* dans la production d'une œuvre, la mise en question de la souveraineté plénière du réalisateur sur son matériau. Bazin, dit-il, libère le plaisir de la vision des exigences dramaturgiques propres au cinéma traditionnel ; sa théorie du plan-séquence et de la profondeur de champ fait du rapport du spectateur à l'écran une relation active, une participation à la création de l'objet filmique, deux voies sur lesquelles *l'underground* le rencontrera.

« Ce qui pouvait sembler « mysticisme » n'était au fond, relève justement Galosi, *que tension vers* autre chose », l'ébauche d'une nouvelle vocation pour le film, l'appel d'un *cinéma différent.*

Du tournage en continuité, Bazin déduit une conception neuve de l'espace filmique, beaucoup moins dépendant de la diégèse, un nouveau sens aussi de la durée, et de la conjonction de l'un et l'autre, tire un *« suspense non narratif »*. N'est-ce pas là ce qui soutient la fascination, l'obscénité du voir, cette sorte de *« relation érotique »* avec l'écran que procurent ou tentent de procurer les œuvres des Rivette, Akerman, Duras, Eustache ? Les limites de l'image ne sont pas un *cadre* mais un *cache ;* l'espace de l'écran est centrifuge.

Galosi traduit ainsi ces principes bazinien : le plan-séquence réalise un *« espace de transformation », « un centre de dispersion »*. Il en voit la vérification chez Renoir, Jancso, Angelopoulos, Alain Tanner. Espace de transformation mais aussi bien *« espace de suspension » :* le plan long en continuité introduit un retard dans l'énonciation, comme si le texte, le film répugnait à se dire trop vite, à trop vite découvrir *son* sens, et ménageait au spectateur des intervalles, des paliers, des temps moins d'attente que de recherche, d'hypothèse, de travail, — des « vides invitants ».

Quand Bazin rend compte du film de Marc Allégret sur Gide, de Clouzot sur Picasso, il montre que, dans ces cas, le cinéma *« donne à voir la durée même »*, que *« c'est la durée pure qui devient en quelque sorte l'objet de l'image »*. Le **Mystère Picasso**, en outre, s'attache à la

André Bazin

peinture, non au tableau, à la création, non au sujet.

Nous rencontrons à nouveau le « cinéma différent ». Dans ce *manque* qui dure, cette absence (de sujet, de sens — à tout le moins immédiat), ce suspense sans finalité, se découvre tout le contraire de la *transparence* (l'exactitude totale et spontanée du reflet) dont on a voulu faire le péché originel de Bazin, mais la *neutralité*, l'inertie « quasi funèbre », la surabondance temporelle du signifiant dramatique.

Le célèbre plan-séquence (l'avant-dernier), de **Profession reporter** (je lui ajouterai pour ma part l'extraordinaire travelling sous l'orage de **Partie de campagne**), en interdisant toute identification (qui voit ? qui s'enfuit ?), en étirant implacablement le temps jusqu'à l'angoisse, dessine *le lieu de l'absence d'un sujet.* Lieu aujourd'hui privilégié par tout un courant du cinéma : ainsi Rivette pourra dire :

« Dans les films, ce qui est important, c'est le moment où il n'y a plus d'auteur du film, plus de comédiens, plus d'histoire, plus de sujet, plus rien, rien que le film lui-même qui parle et qui dit quelque chose qu'on ne peut traduire ».

Comme il remet sur ses pieds la « transparence », Fausto Galosi rend justice à l'« ambiguïté » bazinienne en laquelle il voit *« le caractère occasionnel et provisoire de n'importe quelle énonciation, la dimension océanique du « hors-texte » qu'aucune parole ne peut combler »*, tout l'illimité et l'indicible de la réalité.

Quant à la légitimité des thèses « pour un cinéma impur », n'est-elle pas largement établie par tous les films contemporains qui se proposent une *lecture* d'œuvres (littéraires, théâtrales, musicales et même, et surtout, extra littéraires) préexistantes ?

Les mêmes idées, différemment ou non, sont défendues par les autres rédacteurs de *Cinema e Cinema.* Ainsi Fabrizio Grosoli conclut d'un examen serré des écrits, que pour Bazin était « réaliste », en définitive, toute œuvre qui rompt avec les structures narratives standardisées du cinéma académique, tout film visant, par n'importe quel moyen, à plus d'authenticité.

Il est bien connu qu'après leur disparition, les meilleurs auteurs doivent passer par un long purgatoire (quand ce n'est pas l'enfer). Celui d'André Bazin aura duré vingt ans.

les Taviani : à cheval sur Mai

Guido Aristarco, SOTTO IL SEGNO DELLO SCORPIONE : IL CINEMA DEI FRATELLI TAVIANI, G. d'Anna editore, Messine-Florence, 1977 ; 264 pages, 23 illustrations hors-texte.

En mai 1975, la RAI diffusait *« Ruffo 60 »*, une comédie radiophonique des frères Paolo et Vittorio Taviani, primitivement conçue (entre 1958 et 1960) pour la scène du Piccolo Teatro de Palerme (elle s'appelait alors *« Delio »*). Comme elle boucle sur elle les deux extrémités de la chaîne (en 1958 les Taviani sont documentaristes ; en 1974 ils tournent **Allonsanfan**) Guido Aristarco en profite pour reconnaître en elle, récapitulée, la thématique entière des auteurs, qu'il réexamine ensuite de film en film. *« Avec la caméra ou avec le microphone,* déclarent les deux frères, *ce qui importe, c'est de raconter ».*

Premier trait remarquable de cette œuvre considérée dans son ensemble : la forme de son engagement politique. Un chapitre d'Aristarco porte un beau titre : « A cheval sur Mai », mai 68 bien entendu.

L'œuvre des Taviani est à cheval sur mai : quatre films avant, cinq films après. Mais son cheval de bataille, son Pégase, est aussi l'esprit de mai. De 1958 à 1975, la crise est permanente : Krouchtchev et la déstalinisation, la mort de Togliatti et le compromis historique, mai 68, Prague 68, le guévarisme, la flambée du maoïsme, le goulag, les Brigades Rouges, la fin du maoïsme, les « nouveaux philosophes », — ferveurs et retombées ; ferveurs d'autant plus absurdes qu'elles s'enflamment dans ce qui devrait les éteindre (le radicalisme pro-chinois relayant la religion stalinienne), retombées d'autant plus négatrices et démissionnaires qu'elles prétendent raisonner aujourd'hui leurs déraisons d'hier (au prix de la mort de Marx).

Toujours présents dans cette crise interminable, parmi les généralisations outrancières — qui, si elles étaient véritablement vécues, axphyxieraient ceux qui les professent (ils se portent le mieux du monde) — les Taviani gardent le cœur inquiet mais la tête froide ; ils ancrent leur cinéma dans la lucidité et l'obstination. *« Il nous faut rester du côté de l'homme sans céder à la panique. Plus implacables et urgentes se font nos interrogations, plus violente devient la nécessité de leur trouver une réponse ».* Ils n'abdiquent pas, comme trop le font, devant *« les temps qui seront longs »* et ils ont appris de Lukacs que le révolutionnaire est quelqu'un en qui la patience s'unit à l'impatience.

Aristarco explore les sources culturelles du tandem (Goethe, Tolstoï, Gramsci, Rossellini, Visconti) et montre comment il

a assimilé l'héritage soviétique, celui d'Eisenstein particulièrement. Les analyses, dans **San Michele aveva un gallo** et **Allonsanfan**, du montage intellectuel, du rôle sémiotique de la couleur et de la musique, l'étude du monologue intérieur qui, lorsqu'il passe de la bande son dans l'image se fait visions oniriques, hallucinations, composent les pages les plus éblouissantes de son livre.

Après un dernier chapitre consacré à **I Dannati della terra** de Valentino Orsini (c'est avec lui que les Taviani ont tourné leurs deux premiers films), Aristarco parvient à la conviction que le trio pourrait logiquement se reconstituer un jour, aucune incompatibilité idéologique ne divisant les trois cinéastes. Ainsi pourrait être récupérée cette force productive qu'est aussi l'amitié.

Les frères Taviani

Le divisme italien : inexpliqué

Gian Piero Brunetta, STORIA DEL CINEMA ITALIANO 1895-1945, Editori Riuniti, Rome, 1979 ; 624 pages, 125 illustrations hors-texte.

Il est toujours imprudent de parler de « somme », devant un livre d'histoire plus encore que devant tout autre. Mais on peut ici prendre ce risque : l'ouvrage de Brunetta est d'une richesse, d'un savoir, et d'une ampleur encyclopédiques.

Son appareil bibliographique critique sans compter les innombrables références portées en notes au pied de presque toutes les pages, au bas de 435 pages exactement !

A l'exception des problèmes touchant la réception individuelle du film et le rôle du spectateur, son destinataire (il faut bien savoir se limiter), le champ entier du cinéma italien est exploré ; toutes les forces, convergentes ou contradictoires, qui ont fait ce cinéma, le contexte mouvant dans lequel elles l'ont fait, sont analysées.

On n'attend pas que je reparcoure l'ensemble d'un travail de cette envergure. Je m'en tiendrai, presque au hasard, à deux ou trois de ses chapitres. Celui des *dive* et du dannunzisme pour commencer.

Ce courant connaît son plein épanouissement entre la guerre de Libye (1912) et la fin de la Première guerre mondiale. C'est le moment de la plus forte émigration, paysanne et prolétarienne, de l'Italie de Giolitti vers les Etats-Unis et l'Amérique latine. Le divisme apparaît, dit Brunetta, *« comme l'image de quelque chose de non réalisé : ni sur le plan national, ni sur le plan des élites »*.

Sur ce phénomène, sur son expression essentiellement physique et gestuelle, même un Gramsci s'est penché : *« Personne ne sait expliquer l'art de Lyda Borelli parce que cet art n'existe pas. La Borelli ne sait interpréter aucune créature différente d'elle. Elle est l'artiste par excellence des films dont la langue est le corps humain et sa plastique toujours renouvelée » (Littérature et vie nationale).*

C'est aussi avec D'Annunzio, à partir de **Cabiria** (1914), que s'impose la notion d'*auteur* au cinéma. Un aspect encore peu étudié du film de Pastrone relève de la productivité du *montage :* l'insertion des abondants et grandiloquents intertitres du poète provoque « une double textualité » de l'œuvre ; le texte et l'image réagissant l'un sur l'autre engendrent une réalité esthétique nouvelle, autonome.

En opposition avec l'avant-garde du moment (futurisme, vérisme), le dannunzisme influence (pour le meilleur et pour le pire) un cinéma formellement poétique, résolument symboliste. Le dannunzisme encore proposera, dans certaines de ses productions, le passage du rituel privé au rituel collectif, *« reconduisant la sacralité à ses racines originelles de masse »*. A travers quelques documentaires sur **l'Epopée de Fiume** (septembre 1918), D'Annunzio entrevoit un cinéma nationaliste, charismatique, et la possibilité de transposer cette rhétorique, ces mises en scène et ces rituels dans la réalité des manifestations publiques et des célébrations. Il esquisse des modèles que le fascisme d'abord, le nazisme ensuite lui emprunteront.

L'église catholique avait très tôt mesuré l'étendue des pouvoirs idéologiques du film et son efficacité propagandiste. Si, en 1909, la hiérarchie défend au clergé romain d'assister à toute séance de cinéma quelle qu'elle soit et interdit toute

projection dans les églises (il y en avait beaucoup), elle suscite la même année la firme *Unitas* qui produira documentaires et fictions sur des thèmes religieux.

En 1924, dans le cadre de la Sainte Ligue eucharistique, *l'Œuvre des projections lumineuses* structure la production, la distribution, l'exploitation, tant de films que de matériels, en un vaste réseau qui infiltrera l'école, l'université, l'armée, les organisations de jeunesse, les institutions publiques, la presse. Et le régime fasciste ?

Brunetta nous apprend que producteurs et critiques, industriels et exploitants, plus fascistes que le pouvoir, s'autofascisèrent. Ils réclamaient une assistance (économique), une politisation, voire une prise en main qui se feront attendre jusqu'aux années trente.

Une fois créé, en 1925, l'Institut LUCE (L'Union cinématographique éducative) qui a le monopole de l'information cinématographique et, en 1926, rend obligatoire la projection, à chaque séance, du *ciné-journal* Luce (initiative plutôt mal reçue par les exploitants comme par le public), le Pouvoir considère que l'essentiel est fait. L'industrie du cinéma doit être libre de se mouvoir selon les lois de la concurrence et du marché.

Des films fascistes affecteraient la stabilisation politique, compromettraient la réconciliation nationale. Le meilleur auxiliaire du régime, la plus sûre voie du consensus, sera le cinéma « inoffensif », de divertissement, d'évasion. Le courant *« le plus cultivé et le plus haut »* pour une fascisation du cinéma, ou du moins pour l'expression par le film de l'esprit idéologique du moment, s'attache au Risorgimento. Il rejette le dannunzisme, la littérature décadente, le mélodrame, et propose une révision de l'histoire récente comme préambule à l'exaltation de l'histoire présente.

Mais le fascisme, qui se pense d'abord comme rupture, refuse le thème de la continuité. Il faudra attendre 1929 pour qu'il s'avoue, sous la plume de Giovanni Gentile, *« fils du Risorgimento »*. Alors le filon garibaldien tendra à identifier chemises rouges et chemises noires.

Un autre courant, moins « idéaliste », songe à unir la politique avec le commerce. « La ligne nationaliste » des films de Maciste s'accentue et, progressivement, Bartolomeo Pagano devient *« une sorte d'image du Chef auquel il fournit de nombreuses suggestions »* pour la geste comme pour la gestuelle mussoliniennes.

En 1923, l'Union cinématographique italienne négocie avec le Duce l'adaptation de son feuilleton anti-catholique *Claudia Particella, la maîtresse du cardinal*, publié en 1910-11 ; en 1924, elle lui propose de rédiger les intertitres du remake de Quo Vadis (réalisé par Georg Jacoby et Gabriellino D'Annunzio). Aucun projet n'aboutit. C'est dès le début des années vingt — les grèves d'un après-guerre révolutionnaire paralysaient aussi les studios — qu'avaient surgi les premiers « faisceaux artistiques », introduisant, sous une couverture culturelle, les « squadristi » dans le secteur du cinéma et, avec eux, l'agitation et la répression. (Pour le pittoresque — terrible pittoresque — on relèvera que le vice-président du « Fascio » artistique de Turin est Emilio Ghione, l'alors fameux Za-la-Mort).

La peur du noir dans le cinéma italien

Orio Caldiron, LA PAURA DEL BUIO, Bulzoni editore, Rome, 1980 ; 240 pages.

Avec ce recueil d'essais divers mais qu'une même problématique unifie, Caldiron scrute l'histoire (l'aventure) et la place de la culture cinématographique dans l'histoire et la culture de la société italienne durant la première moitié de ce siècle.

Des vicissitudes de ce dialogue, tissu d'incompréhensions et de conflits, il croit pouvoir conclure à une peur dominante, toujours refoulée et toujours renaissante, devant le fait cinéma. De là son titre : *« La peur du noir »*. Comme si la société « officielle » n'avait pas cessé de tenir le cinéma pour *« une épine dans (son) œil »*.

Un long chapitre consacré au « destin » critique de l'œuvre de Dreyer dans les publications de la péninsule lui permet de dresser une sorte de carte géologique, une coupe à la fois transversale et longitudinale, synchronique et diachronique, de la réflexion cinématographique en Italie.

Mais le volet le plus passionnant de l'ouvrage — pour nous Français du moins — concerne les CinéGUF, soit les sections cinéma des Groupes universitaires fascistes.

La création, en 1934, d'une Direction générale pour la cinématographie entraîne la fusion des ciné-clubs universitaires et des groupements de cinéastes amateurs en organisations officielles : les CinéGUF. C'est le moment où le régime décide d'avoir un cinéma fasciste et, commençant par le commencement, en forme les futurs cadres parmi la jeunesse intellectuelle. La fonction de l'art dans l'éducation des masses devient l'objet d'enquêtes et de débats serrés.

Le résultat est l'apparition — tardive — et le développement tout au long des années trente d'un mouvement qui tient à la fois de la « deuxième avant-garde » par son côté expérimental et de la « troisième avant-garde » par sa direction documentaire.

Les pressions du régime limitant les essais formalistes et les recherches de cinéma pur au profit du documentaire, l'activité des CinéGUF se met à ressembler à celle de l'école documentariste anglaise dont elle est contemporaine. Là, c'est la personnalité d'un Grierson et la commandite de l'Empire Board Marketing puis du General Post Office qui unifiaient le mouvement ; ici, c'est le Ministère de la culture.

Documentaires ou fictions, les CinéGUF produisent (en 16 millimètres) des films sur la vie quotidienne du peuple, sur les problèmes d'un contremaître dans une cimenterie, d'un conducteur de camion, d'un soldat, d'un vagabond, d'un chasseur professionnel, des occupants des maisons ouvrières de banlieue (réalisations toutes fraîches du régime), selon une optique et des méthodes qui préfigurent celles du néoréalisme (dès 1928, la critique a parlé de « néoréalisme » en l'appliquant d'abord à la littérature soviétique).

L'influence soviétique s'exerce sur ces « amateurs » et ces « indépendants » comme sur toute l'avant-garde européenne. Mais ici, elle passe par le « mythe russe » : s'ils connaissent bien les théoriciens du cinéma soviétique, les « cinégufistes » n'en connaissent pratiquement pas les œuvres.

Très curieusement — par les tâches qu'ils s'attribuent comme par celles qui leur sont officiellement proposées : filmer la réalité italienne, montrer aux Italiens comment et dans quelles « nouvelles » conditions ils vivent, organiser des conférences théoriques annuelles, chaque CinéGUF se spécialisant dans l'approfondissement d'un thème particulier, participer à des concours (les « Littoriali ») également annuels, faire des films pour des organismes et des institutions étatiques, sélectionner les candidats au Centre expérimental de la cinématographie de Rome (le VGIK, l'idhec fasciste), combattre le cinéma délétère, le film d'évasion *« immoral et bourgeois »*, travailler à la naissance d'une cinématographie authentiquement nationale, tendre à l'élévation générale du niveau culturel des masses — le mouvement des CinéGUF n'est pas sans faire beaucoup penser à celui des *kinoki* de Dziga Vertov.

Il faut dire qu'en ces années l'Italie s'installe dans une espèce de compétition entre culture fasciste et culture soviétique : *« Les révolutions ne sauraient s'ignorer ni se mépriser »*, écrit Ettore Margadonna en 1930. Si Mussolini veut un Minculpop (Ministère de la culture populaire), une culture de masses, une mission sociale pour l'art, une Ecole supérieure de cinéma, une Cinecittà, s'il a lui aussi sa formule-slogan : *« Le cinéma est l'arme la plus forte »*, c'est bien parce que lui et nombre d'intellectuels du régime louchent du côté de l'URSS.

Caldiron montre parfaitement dans quel nœud de contradictions et à l'abri de quelles ambiguïtés évoluent les CinéGUF. Comme ceux-ci dénoncent autant l'action morale pernicieuse que la concurrence commerciale du film américain, tout le monde croit trouver son compte dans leur développement : les gouvernants, les apprentis-cinéastes (qu'ils soient pro ou anti-fascistes), les industriels et les capitalistes du cinéma.

L'auteur en donne un exemple bien savoureux. Viola et De Marzi, du CinéGUF de Padoue, ont réalisé **Eva e la macchina** (1934) ; c'est bien avant Pleyre de Mandiargues mais après Dekeukeleire (**Impatience** est de 1928), un essai « freudien » de sept minutes qui croise, dans un montage « à la russe », l'union d'un motard et de sa machine avec celle d'un homme et d'une femme. Le dernier plan montre l'huile-sperme dégouttant de l'étreinte.

Et voici ce qu'en écrit le « fascistissime » Teo Ducci : *« L'idée est divinement humaine, ardente et puissante. Extases de la jeunesse éternelle dans la domination des forces occultes qui se libèrent dans le tourbillon d'une rhapsodie impétueuse, frémissante, toute pénétrée d'un lyrisme désespéré ; un chant qui se répète dans le rythme d'un moteur et se répercute dans l'écho d'un instinct atavique. Sur le pont des nerfs tendus, la volonté despotique de l'homme grave la marque de la vie »* !

L'exaltation fasciste de l'énergie, le culte futuriste de la machine s'offrent spontanément comme paravents politiques à une recherche poétique désintéressée. Au creux de ces ambiguïtés et de ces confusions, les jeunes auteurs des CinéGUF coulent leur liberté créatrice et, pour certains, leur résistance idéologique au système.

Le bilan du mouvement universitaire sera positif. Michelangelo Antonioni affirmait de ce cinéma expérimental *« qu'il était une espérance pour le cinéma normal »* (en 1937). Il fut davantage puisque cette espérance s'appellera néoréalisme. La génération des derniers CinéGUF — les Antonioni, De Santis, Lattuada, Pasolini, Renzi, Aristarco, Lizzani, Pasinetti, Castellani, Mida, Casiraghi, Viazzi, Puccini, Emer, Pietrangeli — a fait le cinéma, la critique et la culture cinématographique de l'après-fascisme.

Barthélémy Amengual

LE CINEMA DE VALERY GISCARD D'ESTAING

Au moment où nous envisagions la corvée de rendre compte de la plaquette officielle publiée récemment sur le cinéma par le gouvernement, un lecteur, M. Ivan Alexandre, de Paris, nous devance avec brio. Nous lui cédons bien volontiers la parole.

LE gouvernement français, par l'intermédiaire de son Ministère de la culture et de la communication, vient de publier une brochure sous forme d'insert dans deux revues professionnelles de cinéma (« Le Technicien du Film » de février et « Le Film Français » du 13 février 1981). Son titre : « Une Politique Française du Cinéma », (sic alors).

Cet hilarant torchon de quarante pages a été préfacé par le professionnel du cinéma le plus brillant en même temps que le cinéphile le plus éclairé, à savoir : Valéry Giscard d'Estaing.

En trois pages synthétiques et fort représentatives de sa « politique générale », notre seigneur et maître aligne mensonges et niaiseries, accumule généralités sur flatteries (à son endroit, le plus souvent), avec la souveraineté, la médiocrité littéraire et la crâne béatitude qu'on lui connaît.

Tout d'abord, notre chef (il tient à nous le faire savoir seize fois) est fier d'être français. Soyons fiers à notre tour d'avoir pour président un homme aussi cultivé, qui sait tant de manières de dire septennat : « Au cours des sept dernières années », « dès 1974 », « de 1974 à 1980 », « depuis 1974 », *qui ouvrent modestement chacun de ses paragraphes.*

Monsieur nous flatte, nous huile, nous beurre. Monsieur dit que le cinéma français est un spectacle populaire ; c'est sans doute pourquoi il n'y va pas, mais il s'en félicite. Monsieur est très équitable : « Le cinéma français qui a beaucoup donné au monde en a beaucoup reçu avec des cinéastes dont Bunuel est le meilleur exemple ». *Luis Bunuel n'est pas obligé d'éclater de rire, mais il peut tout de même sourire.*

On appréciera le charme discret de Monsieur s'asseyant grossièrement dans ses propres énormités : « Le nombre des spectateurs de films cinématographiques dans le monde connaît actuellement une croissance considérable ». *Monsieur devrait consulter les professionnels de cinéma avant de leur adresser ses conneries.*

Ensuite de quoi Monsieur babille, entre les contre-vérités insidieuses, des auto-congratulations piégées : « Depuis 1974, l'un de mes impératifs majeurs a été le rapprochement entre cinéma et télévision », *des pommadages disgracieux, jusqu'au bouquet final : à propos du rôle de l'Etat dans le devenir du cinéma :* « Ce rôle, il doit l'assumer avec le souci de maintenir vivante et de développer la relation de notre peuple avec sa culture ».

Sa majesté est trop bonne, sa Majesté ne devrait pas, il faut vraiment que le peuple ne soit qu'une immense bande de cons pour ne pas être capable de développer tout seul sa relation avec sa propre culture. Le roi de cette bande est bien méritant et bien honnête de nous la rendre, notre culture. On se demande qui est-ce qui a bien pu nous la faucher...

La suite de la brochure n'est qu'une large toile d'auto-satisfaction tendue par une équipe de publicistes plutôt mal élevés et passablement sournois. Si l'on ne compte pas moins de cent-trois citations de la France, on n'en relève plus aucune dès que l'on parle de chômage (on en parle très peu) ou de pornographie. Alors que même les critiques les moins révoltés remettent en cause les abus de pouvoirs continuels d'une censure totalement hystérique, l'Etat titre un chapître : « Un problème résolu : le régime des productions à caractère pornographique ». *En bien plus discret, on trouve :...* « Les films d'incitation à la violence font l'objet de dispositions identiques » !...

La phagocytose opérée par la télévision sur l'art cinématographique est ici nommée Entente Cordiale, et on lui consacre la moitié du recueil, avec toujours autant de « nous nous félicitons ». *On imite le style du Maître (ça, c'est pas dur) et on aligne les « en sept ans », « depuis 1974 », pour parvenir (c'est bien le verbe) à un tableau sur deux pages nommé :* « Chronologie des mesures prises en faveur du cinéma » *et qui commence en... 1975.*

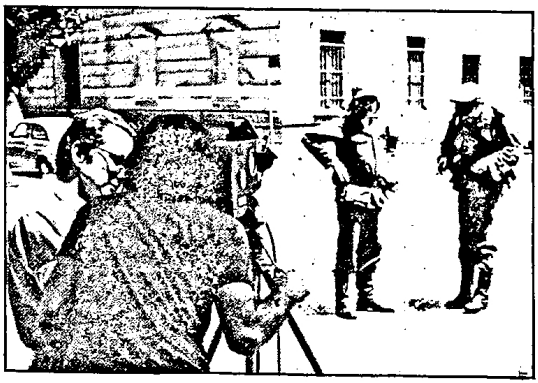
Il faut lire ce chef-d'œuvre : Il est une sorte de Manifeste du giscardisme (car le giscardisme existe bel et bien), il est la synthèse du gouvernement-ratage des Bernard Lefort et de tous les autres. Celui pour ou contre qui on va dans quelques jours nous demander de voter.

ENQUÊTE

LE CINEMA DES REGIONS

Du côté de Grenoble

par René Prédal



Que le cinéma bouge, aussi, en Province
nous en avons souvent témoigné.
Mais, d'une région à l'autre,
l'action diffère,
et les moyens disponibles également.
Il convenait de proposer des
bilans sérieux.
En voici un premier, révélateur.

Cinéma des régions :

LE MODELE GRENOBLOIS

par René Prédal

POUR les cinéphiles — et plus généralement les passionnés d'audiovisuel — Grenoble évoque un certain nombre d'expériences dont le grand public ne connaît pas toujours exactement les tenants et les aboutissants mais qui ont, à un moment donné, émergé du torrent des nouvelles, balayant au rythme des saisons le paysage des média.

Ainsi Grenoble est-elle la seule ville française où furent produits et diffusés régulièrement, en 1974 et 1975, des programmes de TV par câble au quartier la Villeneuve. Mais l'expérience de Daniel Populus, animateur-réalisateur audiovisuel de la « vidéogazette », fut stoppée en 1976, le Fonds d'intervention culturelle (FIC, organisme interministériel) coupant les crédits qui représentaient 50 % du financement, l'autre moitié étant municipale (1).

Grenoble fut d'autre part, un temps, organisatrice du Festival de courts métrages, venu de Tours et fixé aujourd'hui à Lille. On sait aussi que Jean-Luc Godard, voulant à la fois fuir Paris et le cinéma, vint y travailler deux ans en vidéo, montant à Grenoble **Comment ça va** et en tournant **Numéro deux** (1975) et la série **Six fois deux** (1976)... avant de liquider « Sonimage » pour s'éloigner encore plus loin, cette fois en Suisse.

Sait-il d'ailleurs que son studio des quais de l'Isère est devenu un superbe magasin de farces et attrapes ? Goûterait-il vraiment ce curieux coup du destin ? En partant, il céda en tous cas, pour une bouchée de pain, son fabuleux matériel à Renaud Victor qui débarquait à Grenoble, tout auréolé du succès de **Ce gamin-là**. Mais après l'échec de **Hé, tu m'entends !**, la société « Radeau » coula corps et biens, Victor liquidant à son tour une partie des appareils et retournant à Deligny pour écrire — à Paris — son nouveau scénario.

Une date importante

Tout, pourtant, n'est pas condamné à périr à l'ombre de la Bastille et des derniers contreforts du Vercors. Car Jean-Pierre Beauviala, au contraire, y prospère (2). Installé à Grenoble depuis 1957 et responsable du Ciné-Club de la ville après le départ de Jean-Michel Barjol, il fut professeur de physique à la Faculté puis ingénieur-conseil chez Eclair (mais avec bureau d'étude à Grenoble) avant de fonder la société Aäton... dans son appartement !

En 1981, le constructeur de la plus célèbre caméra du monde dirige cinquante employés mais toujours de manière artisanale avec plusieurs ateliers disséminés dans la vieille ville : de quoi étonner ses clients américains qui le visitent en revenant de chez Nagra, aux super-installations, sophistiquées et suisses de surcroît.

Lui aussi isolé — et dans un tout autre domaine — Jean-Pierre Andrevon, écrivain de science-fiction, tournait en amateur, il y a déjà dix ans, un court métrage consacré à la peur atomique. En noir et blanc, sans son synchrone et interprété par des amis, **Nul n'y survivra** peut irriter par ses longueurs et ses maladresses, mais il marque la volonté, avant Godard ou Victor, d'une expression cinématographique en Dauphiné, prise en charge par les Grenoblois eux-mêmes. En cela, il marque une date particulièrement importante.

Après ce premier essai, c'est l'organisation du Festival de courts métrages qui constitua le véritable ferment créateur. La Maison de la culture, qui dispose de caméras, d'une table de montage et d'un projecteur double bande, peut en effet investir chaque année 80 000 F dans la production cinématographique. Ainsi a-t-elle mis, en 1974, 10 000 F dans **Histoire de**

(1) Voir « la Vidéogazette de Grenoble : la quadrature du câble » par Guy Milliard, *Autrement* n° 17 (février 1979) « Libres antennes, Ecrans sauvages ».
(2) Voir entretien dans *les Cahiers du cinéma*, n° 285 (février), 286 (mars) et 287 (avril 1978).
(3) Sur le cinéma en Dauphiné, voir Chapitre « Dauphiné » coordonné par Jean-Pierre Bailly dans « Cinémas des régions », *CinémAction* n° 12, automne 1980 et « Du cinéma en Isère » par J.P. Bailly dans les « Jeux de l'argent et du pouvoir dans le cinéma français », *CinémAction* n° 13 (hiver 1981).

Paul de René Féret, par ailleurs co-produit par d'autres établissements culturels du pays.

En 1977, Yann le Masson a obtenu la même somme pour **Regarde, elle a les yeux grands ouverts,** puis la Maison de la culture participe aux réalisations de l'Atelier Cinéma du Dauphiné. Doté à l'origine par le Fonds d'intervention culturelle de 170 000 F de matériel (caméra Aâton, Nagra, éclairages...), l'Atelier Dauphiné est financé par la Ville de Grenoble (200 000 F par an) et le Conseil Général de l'Isère (50 000 F) ; aussi a-t-il pu réaliser en 1977-80 un moyen et deux longs métrages (3).

Photographié par Yann le Masson et réalisé par Alain Thomas, alors animateur cinéma à la Maison de la Culture, **Josette** est une enquête filmée de 52 minutes sur la vie et la mort d'une ouvrière de la banlieue de Grenoble, décédée après un accouchement dans une clinique de la ville : *« Elle avait dix-huit ans. Elle s'était mariée la même année avec un de ses copains du quartier Mistral, cité d'H.L.M. coincée entre l'autoroute, une usine du groupe Ugine Kühlman et une grande avenue de la périphérie de la ville »*.

Loué 200 francs à peine et pratiquement toujours accompagné par le réalisateur, **Josette** a été projeté plus de cent fois dans la région où il a rencontré un écho considérable.

Des structures menacées

Nous avons déjà écrit dans *Cinéma 80* (n° 254, février, p. 69), tout le bien que nous pensons du second essai de Alain Thomas : par sa démarche interrogative comme par sa facture habile, **Lali Lali lali... berté** constitue un long métrage fortement ancré dans la région mais dont l'intérêt n'est pas étroitement « provincial ».

Quant à **A quelle heure tu te lèves demain ?**, il adopte la manière même du peintre Ernest Pignon-Ernest chargé de réaliser une fresque sur la façade de la Bourse du travail pour poser les problèmes de l'art dans la vie ouvrière et sur les murs de la cité.

Actuel animateur cinéma de la Maison de la culture, Jean-Pierre Bailly parvient à faire comprendre le dynamisme de cette peinture mais ne néglige pas pour autant l'existence des protagonistes ouvriers qui ont aidé l'artiste à comprendre quel type d'œuvre il pourrait faire aujourd'hui et en ce lieu précis.

Montées « par idées » par Madeleine Beauséjour, les séquences documentaires deviennent les pièces subtiles d'un discours fait pour susciter une riche réflexion et non pour constituer un spectacle pré-digéré et aussitôt oublié. Dans les deux cas, cette exigence au niveau du spectateur se double d'ailleurs d'un respect remarquable d'une technicité élégamment maîtrisée : on est loin en effet de l'indigence trop générale d'un certain cinéma marginal.

Malgré le succès de ces deux longs métrages, les structures qui ont permis leur réalisation sont aujourd'hui menacées ; à la Maison de la culture, il est en effet question de faire disparaître plus de dix animateurs pour confier leur tâche à des associations culturelles d'ailleurs déjà implantées (Centre dramatique des Alpes pour le théâtre, Musée de Grenoble pour les arts plastiques, section locale de la Cinémathèque...).

Quant à l'Atelier du Dauphiné, il semble que la Municipalité le condamne à très brève échéance dans sa forme actuelle.Adjoint à la Culture, M. Izzardo nous parla, en effet, d'échec à propos de ce « pari » d'entretenir sur Grenoble une équipe de cinéastes professionnels (deux permanents salariés : Alain Thomas et Gaëlle Schüller) qui n'ont pas réussi à trouver en deux ans d'autre financement que celui de la ville. L'obtention d'une Avance sur recettes que va demander Alain Thomas en 1981 serait-elle susceptible de changer la situation ?

Quoi qu'il en soit, les réalisations régionales font chaque année bonne figure dans la programmation du Festival du Cinéma Français (4) dont les élus ont décidé de continuer à soutenir l'action.

Le GREC à Grenoble

Délégué général du Festival de courts métrages et s'étant par là intéressé à la situation de la création cinématographique à Grenoble, Jacques Barrault fut la cheville ouvrière de la « Charte culturelle » signée avec la ville qui aboutit, entre autres, à une expérience unique de décentralisation des bourses du GREC.

On sait (5) que le Groupe de recherches et d'essais cinématographiques a pour vocation, depuis 1969, de financer des premiers films hors de toutes contraintes professionnelles... à Paris. Il fut donc décidé, en 1978, de dégager pendant trois ans une somme globale de 100 000 F, à charge à la ville d'attribuer et de répartir cette dotation entre les projets présentés à Grenoble.

---

(4) Voir notre compte rendu dans *Cinéma 81*, n° 265, janvier.

(5) Voir « Hier, aujourd'hui, demain, le GREC » par René Prédal, dans *Cinéma 78* n° 232, avril, et ma mise à jour dans « Les Jeux de l'argent et du pouvoir dans le cinéma français », *CinémAction* n° 13 (hiver 81) précédant un entretien de Jean-Louis Cros avec Michel Fano, président du GREC.

En décembre 1976, décembre 1977 et février 1979, le CNC versa donc 100 000 F, l'expérience étant prolongée une quatrième année (janvier 1980), ce qui permit, en décembre 1980, de financer un dernier projet sur reliquat de l'exercice en cours. En 1981, la ville de Grenoble a accepté de remplacer le CNC en versant la même somme.

A vrai dire, la Municipalité réglait déjà un demi-service de secrétariat de gestion à l'Union pour l'animation et la création cinématographique (UNPACC), association culturelle d'ailleurs logée dans des locaux appartenant à la Mairie et chargée, entre autres, de s'occuper de ces Bourses d'aide à la création (BAC), le « permanent » UNPACC étant, jusqu'en 1980, détaché à ce poste par l'organisme de Jeunesse et Sport.

Cette infrastructure, somme toute relativement importante, permet à la procédure financière d'être plus souple qu'à Paris : au lieu de donner à tous les bénéficiaires une bourse pratiquement identique (généralement 15 000 F) à gérer par le candidat, le GREC/Grenoble accorde la valeur du budget prévisionnel établi conjointement par l'auteur et l'UNPACC, puis contrôle les dépenses effectives en admettant de manière automatique tout dépassement inférieur à 2 000 F. Au-delà, le projet doit repasser en commission pour obtenir une rallonge (6).

La commission d'attribution fut constituée, dès 1978, de trois conseillers municipaux, deux représentants de l'UNPACC, un de la Maison de la culture, deux personnalités extérieures et Jacques Barrault qui vint régulièrement à Grenoble pour assurer le lien avec les instances parisiennes.

Le 16 mai 1977, le Conseiller Izzardo proposa d'élargir la commission à trois nouveaux membres : le romancier Jean-Pierre Andrevon, le responsable local de l'OROLEIS (Organisme culturel de la Ligue de l'enseignement) et un représentant de la maîtrise des Sciences et techniques de la communication de l'Université de Grenoble, qui fait une grande part au cinéma dans ses enseignements. Après discussions, on ne retint qu'Andrevon... qui refusa, et la commission resta ainsi inchangée pendant quatre ans !

Des rapports moins impersonnels

Le budget de chaque projet se trouve pratiquement multiplié par deux du fait que Kodak/Pyral, pour les fournitures, et Eclair, pour les travaux de laboratoire, consentent 50 % de remise.

Aussi, pour préserver à ces essais leur caractère non-professionnel, la Commission décida-t-elle de n'accepter dans les budgets ni défrayements (repas par exemple) ni salaires, les techniciens et acteurs devant tous être bénévoles.

Par contre, un poste « location de matériel » est prévu afin d'inciter les cinéastes à utiliser le matériel acquis par l'UNPACC sur fonds public (250 000 F du FIC). A la limite, l'UNPACC peut offrir également une aide technique... souvent refusée par les équipes !

Si, sur le plan matériel de tournage, Grenoble est assez bien partagé, le montage pose par contre problème. Les deux tables de l'UNPACC et de la Maison de la culture sont en assez mauvais état, de même que celle de la Faculté de Lettres. L'Atelier du Dauphiné en a, par contre, une neuve depuis deux ans et celle de la Faculté de Médecine reste sous-employée.

Quoi qu'il en soit, il faut des équipes très motivées pour parvenir à leurs fins et la durée moyenne de réalisation est d'un an et demi.

La ville étant de taille moyenne, et vu la provenance des candidats, la plupart des membres de la Commission les connaissent, ce qui crée des rapports moins impersonnels qu'à Paris, certains dossiers n'étant même pas dactylographiés.

L'UNPACC donne par ailleurs des renseignements pour la constitution des demandes et de nombreux projets sont souvent renvoyés à la session suivante pour compléments d'information (sur le budget, les techniciens, les acteurs ou le curriculum vitae du candidat) (?).

Dans l'ensemble, en effet, le projet est soit accepté, soit refusé sans donner les raisons (le candidat n'ayant pas le droit de défendre lui-même son projet devant la Commission), soit la Commission se déclare intéressée et charge un de ses membres de rencontrer le candidat pour lui demander quelques documents supplémentaires (des dessins dans le cas d'un film d'animation ou un essai en super 8 par exemple).

Animateur de la Commission, dont il est en outre membre à part entière, Bernard Fraissard remarque qu'après avoir retenu au début un maximum de projets aux budgets faibles, on a ensuite donné les BAC à

(6) Qui fut jusqu'ici toujours accordée, sauf dans le cas de 10°5 à l'ombre d'Alain Masson-neau jugé déjà cher.

(7) Cette procédure n'a pas que des avantages : Ainsi le projet de Massonneau intitulé *Musée de peinture* obtient un accord de principe en novembre 1976 mais, de compléments d'informations en précisions, il traîne jusqu'en octobre 1977... pour être finalement refusé.

(8) Par raison d'économie, les premiers candidats durent monter eux-mêmes leurs négatifs, puis eurent droit à une copie de travail uniquement en Noir et Blanc... mais ces aberrations artistiques sont heureusement aujourd'hui abandonnées !

moins de films mais en accordant alors des bourses plus importantes. La Commission accepte aussi, aujourd'hui, des tournages plus longs, afin de permettre aux équipes moins expérimentées de pouvoir néanmoins se lancer dans l'aventure (8). Au début de 1981, en tous cas, cent vingt projets avaient été déposés et vingt-deux retenus.

Toujours d'après Bernard Fraissard, les quelques abandons visibles sur le tableau récapitulatif étaient des projets émanant le plus souvent d'individus isolés qui n'ont pas réussi à réunir une équipe solide. Quant aux motifs des refus, on retrouve le plus souvent, sur les procès-verbaux, des indications telles que : dossier pas assez développé, projet ne correspondant pas à un court métrage, connaissances cinématographiques des concepteurs insuffisantes, idée ne concernant pas directement la région, subventions externes déjà obtenues, projet trop commercial ou film déjà trop avancé.

En effet, la Commission ne veut pas que le tournage ait commencé... ce qui s'est parfois produit à cause de la grande irrégularité des délais séparant les différentes sessions d'examens. Une seule fois, la Commission avoue à propos d'un sujet repoussé : *« Ce projet n'a pas intéressé la Commission »*. Ce ne fut pourtant certainement pas le seul (9).

Du film d'intervention sociale à la création d'auteur

L'étude des curriculum vitae des cent vingt candidats montre que la volonté d'expression cinématographique émane essentiellement de trois groupes sociaux d'ailleurs assez proches : une majorité d'étudiants de la maîtrise des Sciences de l'information de l'Université de Grenoble III ou des départements de sociologie ; en second lieu, des jeunes — animateurs culturels ou cinéastes amateurs — ayant

(9) En février 1980, un projet de Jean-Pierre Bailly est écarté. Le procès-verbal de la séance porte *« du fait de son appartenance à la Commission et des facilités dont il peut disposer dans sa profession, le projet de M. Bailly n'est pas retenu »*. Un autre cas est intéressant : c'est celui d'Yves Bardin, un lycéen de 19 ans, déjà réalisateur d'un film en super 8 remarqué dans diverses manifestations et qui se voit refuser en 1977 son projet **le Parvis** qu'il réussira néanmoins à réaliser grâce à l'aide de l'Office de la création cinématographique (OCC) et de l'Institut national de l'audio-visuel (INA). Bardin, redemandera ensuite au BAC une nouvelle aide, mais cette fois pour *l'écriture* d'un autre scénario. Il essuiera, sur le principe, un second échec. Quant à Daniel Populus, ancien réalisateur de la « VidéoGazette » de la Villeneuve et chargé de cours à Grenoble III, il se verra également refuser son projet **Farida.**

C'était dans le journal
de C. Neyrat, S. Papagalli et H. Torgue

suivi des stages de formation cinéma à la Maison de la Culture, et enfin un troisième groupe d'enseignants, photographes ou autres membres des professions libérales (avec même quelques scientifiques), où l'on peut faire entrer les explorateurs, spéléologues et montagnards typiques de la région. On voit donc le rôle fondamental des institutions culturelles et universitaires dans la motivation aux carrières artistiques.

L'analyse des projets refusés est, par contre, moins riche d'enseignements car on ne peut pas dégager de type d'essai qui se trouverait systématiquement exclu. Certes, il y a une grande quantité d'enquêtes sociales ou culturelles, de reportages, de films de vacances ou de voyages, de tentatives non abouties de fictions (souvent le projet, peu détaillé, déclare en substance : on va construire une fiction mais on est un groupe et ce n'est pas fini !), mais cela ne signifie pas pour autant que les projets les plus élaborés sont les mieux reçus par la Commission... qui les renvoie souvent en les jugeant trop ambitieux par rapport au budget.

Peu de projets, en tous cas, peuvent être jugés « militants » ou même très contestataires : est-ce manque réel de « politisation » des jeunes créateurs à la fin des années 1970 ou phénomène classique d'autocensure et de blocage face à l'institution ?

La Commission a tenu expressément à ne pas adopter de critères fixes pour guider ses choix et lorsque Bernard Fraissard demanda de privilégier les films d'intervention sociale, il ne fut pas suivi. Pourtant, parmi les projets retenus, les *documents* (sociaux, culturels ou pédagogiques) l'emportent largement sur les *fictions* (peu nombreuses) et les *essais* moins tranchés (à tendance fictionnelle ou documentaire) tels que **Un nu traversant le passage même**, déjà très élaboré au niveau d'un projet de trente pages, ou **Ce jour-là**, de Jean-Pierre Andrevon, à l'idée originale complètement détruite au tournage.

Alors que le collectif étudiants/enseignants responsable de **Un nu...** administre la preuve qu'un travail colossal (nombreux costumes, multiplicité des lieux et des plans...) aboutit presque forcément à un film réussi, Andrevon montre que la facilité conduit à l'ennui : son projet parlait d'un seul plan fixe de quinze à vingt minutes peuplé de figurants très typés (genre un homme à béret avec un chien loup, un « hippy », deux « élégantes »...) pour interpréter les passants. Or, dans le film, il y a sept ou huit plans de n'importe qui, filmé n'importe comment ; seule la dernière séquence étant effectivement composée... Dès lors tout s'effondre et le contrepoint avec la bande son ne fonctionne plus.

Peu de perdition

Dans l'ensemble, pourtant, il y a peu de déperdition entre le projet et sa réalisation si bien que les échecs de certains films semblent déjà inscrits dans le texte déposé à la Commission : **Cornaline d'Or** se présente ainsi lui-même comme un court métrage *« à but pédagogique et à contenu didactique sur le thème de l'élaboration d'un spectacle de marionnettes »*.

C'est exactement ce qu'il est, mais comment ce projet ultra court (le contenu est décrit en six lignes) et au budget fantaisiste (6 000 F !) a-t-il pu être accepté par une Commission chargée de favoriser la *création* et les *essais* cinématographiques ?

Le même problème se pose pour les **Gadgies** dont le projet se compose de trois textes, d'une page et demie chacun, se recoupant l'un l'autre : cela ne fait ni une déclaration d'intention, ni un scénario, ni une méthodologie de tournage, le même caractère invertébré se retrouvant dans le produit final, ridicule roman-photo encadré par deux interminables séquences d'entretiens avec les responsables satisfaits du Théâtre Action.

Quant à **l'Aspect rose de la chose**, il n'est que la juxtaposition de longues déclarations des protagonistes face à la caméra, cette projection de rushes collés bout à bout n'ayant qu'un but : celui d'atteindre — avec un budget minuscule — la durée d'un long métrage.

Or le projet laissait clairement entrevoir cette absence de regard et ce refus de tout langage cinématographique, quoique une curieuse autobiographie sexuelle très exhibitionniste de Chi Yan Wong ait pu peut-être faire espérer un « ton » anticonventionnel finalement noyé par la réalisation anonyme.

Le cas le plus étonnant, dans ce domaine, est d'ailleurs fourni par **Une toute petite différence**, où l'auteur essaye de nous convaincre que les enfants étaient plus heureux quand ils allaient à pied à l'école que depuis qu'ils s'y rendent en voiture... mais le « matériel humain » résiste à son propos ; il insiste... le film casse, se contredit et perd finalement tout son sens !

Il convient de souligner par contre que la plupart des projets abandonnés en cours de réalisation, après acceptation de la Commission, paraissaient — sur papier — particulièrement séduisants : outre deux films d'animation, **Réception** était en effet présenté avec beaucoup d'humour et **El Hamal (Viens boire un café)** décrivait l'émigration d'un jeune algérien en un descriptif de soixante pages précises. Malheureusement, malgré des rushes remarquables, Bernard Fraissard parle de « massacre » au montage, si bien que le

film n'a pas pu être réellement montré. Seul **Occidental**, s'ouvrant sur une citation de Kafka, constituait un dossier plutôt obscur (cinéma expérimental ?) qui échoua finalement assez près du but.

Les trois meilleures réalisations représentent en fait des types de films fort différents. **Fugue en bulle mineure**, réalisé par l'association grenobloise du Planning familial a d'abord obtenu une aide de 3 000 F pour passer d'une phase d'enquête écrite à un premier brouillon vidéo. A partir de là, un synopsis de dix-sept pages — fiction complète avec dialogues écrits — a été élaboré en avril 1978, très fortement remanié le mois suivant et enfin tourné d'assez près, ce « document reconstitué » étant finalement précédé par une trop longue séquence où l'équipe s'interroge sur son expérience.

A l'opposé, **Léon** est une fiction écrite avec soin, réalisée en faisant appel à toutes les ressources du langage cinématographique et à une remarquable interprétation (cela jusqu'au moindre figurant), si bien que toutes les intentions de Marc Betton passent magistralement dans cette méditation amère sur la vie, Noël et la vieillesse.

Quant à **10°5 à l'ombre** (allusion au vin que les vieux de l'hospice vont acheter chaque jour), c'est un regard extrêmement sensible sur une réalité généralement occultée ou au contraire dénoncée avec violence. Déjà le film précédent d'Alain Massonneau ne pénétrait que sur la pointe des pieds au musée de Grenoble pour décrire **l'Etat muséal** et son reportage sur **Moïse**, étonnant ouvrier aux multiples activités, restait lui aussi — avec sympathie — à l'extérieur des choses et des gens.

Loin des facilités du « direct », Massonneau écoute, regarde puis monte ses plans pour suggérer des impressions. C'est un cinéma réflexif et contemplatif, ennemi du viol au zoom ou au nagra. Ce sont aussi des œuvres très personnelles dont la forme — très belle — s'oppose aux facilités du reportage journalistique.

L'UNPACC, les BAC 1981 et la suite

Transposées en vidéo 3/4 de pouce à la bibliothèque de Grenoble, toutes les réalisations GREC Grenoble sont au catalogue de l'OROLEIS locale et distribuées également par l'UNPACC lui-même qui, malgré son faible budget de fonctionnement, a participé à la coproduction de certains films BAC (**10°5 à l'ombre**) et de quelques œuvres indépendantes comme **Moïse** ou **Une armée ne fait pas le printemps**, moyen métrage malhabile de Daniel Donadel sur la révolution portugaise.

En dehors de toute production grenobloise, Luc Martin a également réalisé **Un facteur nommé Cheval** et **Beauséjour**, deux beaux films en noir et blanc tandis que Pierre Attrait et Daniel Donadel trouvaient directement au GREC Paris le financement de **Splendid Hôtel**, film baroque à la photographie et au montage très réussis à propos d'une histoire — ou d'une légende ? — à la fois naturaliste et fantastique.

Pour 1981, l'UNPACC attend la réalisation des deux dernières bourses accordées : un film d'animation sur le nucléaire (Jean-Louis Delgado et Françoise Lemol-

A quelle heure te lèves-tu demain ?, de Jean-Pierre Bailly.

ne) et **le Pèlerin de la vie rêvée**, projet sur l'univers carcéral, de Daniel Alvergnat, lui-même ancien détenu puis animateur social dans les prisons, docteur de troisième cycle en sciences sociales et auteur de nombreuses publications universitaires consacrées à la criminologie. Repoussé une première fois par les BAC qui l'avaient trouvé trop long, le projet n'a pas été accepté non plus par l'aide au court métrage de l'Office de création et — fortement remanié — a été finalement agréé lors de son deuxième passage devant la Commission Grenobloise. Celle-ci avait également accordé 26 000 F à un reportage sur les gitans de Roberto Neumiller (**Chapeau d'tôle et bottes de caoutchouc**), mais Jacques Barrault a ensuite décidé de soumettre le dossier à l'Aide au court métrage de l'OCC. L'ayant obtenue, l'équipe a donc remboursé à Grenoble la somme primitivement allouée.

Le fait est d'importance pour l'avenir de la création cinématographique grenobloise. Certes, la ville a pris le relais financier du CNC mais le GREC — et son nouveau président, Franck Verpillat — n'a pas l'intention d'élargir à d'autres régions les modalités de la décentralisation grenobloise, préférant s'orienter vers l'idée d'un représentant par région (il y en a déjà un à Montbéliard) qui « filtrerait » les projets émanant de son secteur avant décision parisienne.

Que des réalisateurs révélés en province puissent ensuite trouver à Paris d'autres possibilités de financement est donc fondamental tant que les régions ne peuvent pas envisager le suivi de productions plus ambitieuses que les premiers essais du GREC.

Grâce à Jacques Barrault, Alain Massonneau (50 000 francs + 10 000 de frais de gonflage) pour un court métrage de fiction et Jean Pierre Bailly (50 000 francs) pour un documentaire de création, sur les anciens tourneurs cinématographiques en Dauphiné, ont obtenu eux aussi l'aide au court métrage...

Mais ne nous leurrons pas ; ils ne l'auraient pas eue sans intervention de Barrault, tout comme l'occitan Jean Fléchet n'aurait pas obtenu l'avance sur recettes longs métrages sans le soutien d'Allio. Il y a là encore des tutelles nécessaires mais humiliantes que la valeur des œuvres devrait bientôt rendre inutiles.

L'économique aux postes de commande

L'exemple grenoblois doit donc être analysé et suivi avec beaucoup d'attention par tous ceux qui sont soucieux d'un réel renouvellement de la nature profonde du cinéma français. Edgar Morin ne déclarait-il pas, en effet, en 1980, aux *Nouvelles Littéraires* : *« Actuellement, qu'est-ce que la France dans le cinéma ? On ne sait plus ! Un des moyens de retrouver cette veine qui fait défaut réside peut-être dans le développement des cinémas régionaux. Sous condition qu'ils dépassent le militantisme qui est souvent ennuyeux »*.

A la différence, en tous cas, des cinémas bretons ou occitans, le cinéma dauphinois ne semble pas avoir actuellement de revendication culturelle précise et, en particulier, ne parle pas « dauphinois ». Cette caractéristique a peut-être des inconvénients (nulle œuvre forte style **Histoire d'Adrien** ou **Plogoff, des pierres contre des fusils**), mais elle a aussi ses avantages, car ces films évitent tout passéisme et tout folklorisme étroit.

Si bien que lorsque l'on s'interroge sur la spécificité des réalisations grenobloises, on s'aperçoit vite que les longs métrages produits (**Lali lali... la liberté** et **A quelle heure tu te lèves demain ?**) sont tous deux des films *sur une démarche*, sur une prise de conscience (d'un peintre ou d'une jeune femme). Ce ne sont pas des films-enquêtes, mais des films *sur* un processus d'enquête.

Dans ces œuvres, c'est l'enquête elle-même, plus que son objet, qui est analysée, mise à la question. Aussi les réalisateurs ont-ils opté pour une forme originale située entre le documentaire et la fiction, entre le « direct » et la mise en scène.

Ces films ne cherchent pas à imiter — avec le handicap supplémentaire d'une certaine pauvreté des moyens — le cinéma dominant. Ils tentent d'ouvrir d'autres chemins et c'est en cela que leur naissance est porteuse d'espoir.

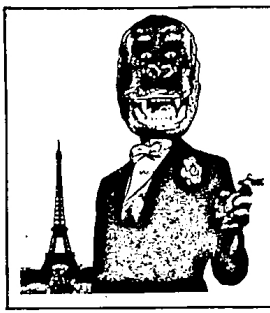
Or le rôle d'une revue de cinéma, surtout si son destin est étroitement lié à une fédération de ciné-clubs, est justement de s'intéresser aux manifestations prémonitoires d'un changement. Elle doit enregistrer les moindres frémissements avant-coureurs des grandes secousses mais il n'est sans doute pas encore temps de proposer de vastes synthèses car le recul n'est pas suffisant.

C'est pourquoi nous nous sommes contentés, dans cette première approche, d'une *analyse des films et des structures*, en insistant beaucoup sur ces dernières parce que nous sommes intimement persuadés qu'elles influent, de manière décisive, sur la nature du produit réalisé.

Dans le cinéma, *l'économique* est trop ouvertement aux postes de commande pour pouvoir se contenter d'une étude esthétique ou même sociologique. Encore possibles quand elles rendent compte d'œuvres de maturité des auteurs consacrés, elles sont impuissantes à souligner l'intérêt des essais, expériences et recherches d'où sortira — peut-être — le cinéma de demain.

René Prédal

TITRE	REALISATEUR	DUREE	ANNEE DE SORTIE	BUDGET PREVISIONNEL	DEPENSES EFFECTIVES
L'Aspect rose de la chose	Chi Yan Wong	1 h 15	1980	25 000	25 000
C'était dans le journal	Christian Neyrat Serge Papagalli Henry Skoff Torgue	16 mn	1978	11 000	13 200
Ce jour-là	Jean-Pierre Andrevon	20 mn	1978	5 800	6 700
Chez Suzon	Bernard Auguste		au montage	19 000	
Cornaline d'Or	IUT et Centre Culturel cinématographique	25 mn	1978	8 000	15 500
10°5 à l'ombre	Alain Massonneau	58 mn	1980	23 300	33 900
Dolce mecanica	Yves Carayon et Cécile Baile	25 mn	1981	16 500	non encore arrêtées
El Hamal (Super 8)	Rachid Ouchene	sera peut-être « remonté »	1980	13 200	14 300
L'Etang moderne	J. Louis Delgado et Christian Arnold		tournage fév. 1981	18 000	
Fugue en bulle mineure	Planning familial Isère	30 mn	1979	19 000 + 3 000	26 400
Les Gadgies	Théâtre Action	20 mn	1979	9 500	10 300
Graine de Béton	André Bokhobza et Hervé Borel	20 mn	1978	18 700	17 200
Léon	Marc Betton	21 mn	1979	9 500	10 000
Mardi de 17 à 18 h. (Vidéo)	Caroline Fustier			14 000	14 000
Noël Galerie	Jean-Michel Salaün		abandonné	3 000	
Un Nu traversant le passage même	Pierre Mahey, Jacques Blanc et Pierre Garbolino	25 mn	1979	16 000	28 100
Occidental	Jean-Louis Guerra		abandonné ap. tournage	4 800	4 800
Réception	Astrud Garnier et Cl. Guimet		abandonné	5 800	8 000
La Romanche	Alain de Bornlol		au prémontage	17 500	
Sicilia (Vidéo)	Jean Franco			10 000	10 100
Une toute petite différence	Michel Darroux	16 mn	1978	10 000	8 700
Yannish	Roberto Meumiller		transféré à l'aide au court métrage	30 000	
La vie Traverse	Daniel Alvergnat		pas encore tourné	25 000	
« Animation sur le Nucléaire	Jean-Louis Delgado et Françoise Lemoine		pas encore tourné		



LES FILMS SORTIS A PARIS

du 18 au 24 mars

Accroche-toi, j'arrive (Dirty Tricks), d'Alvin Rakoff, USA, 1980, 1 h 30.
Anna Magnani : un film d'amour (Io sono Anna Magnani) de Chris Vermorcken, Belgique, 1979, 1 h 45.
Le Chêne d'Allouville, de Serge Pénard, France, 1980, 1 h 35.
Le Concours (The Competition), de Joël Oliansky, USA, 1980, 2 h 05.
Flirt dangereux (A la queue, Lulu), de A. Terri, Italie, 1980, 1 h 20.
L'Hôtesse voyage sans slip, de Reine Pirou, France, 1981, 1 h 25.
Le Monstre qui vient de l'espace (The Incredible Melting Man), de William Sachs, USA, 1980 , 1 h 30.
La Prof d'Anglais, de Burd Tranbaree, France, 1980, 1 h 25.
Profession : comédienne, collectif France, vidéo, 1 h.
Super Dragon, de Pasan lan Hung, Hong-Kong, 1980, 1 h 15.
Un pic pour Lénine, de Bernard Germain, France, 1981, 56 mn.

du 25 au 31 mars

Ça va cogner (Any which Way you can), de Buddy Van Horn, USA, 1980, 1 h 55.
Le Dos au mur, de Jean-Pierre Thorn, France, 1980, 1 h 45.
Les Douze tigres de Shaolin, de Jaka Aki, Hong-Kong, 1980, 1 h 25.
Dragon blanc contre Dragon noir, de Wong Cheik Hong, Hong-Kong, 1977, 1 h 30.
Est-ce bien raisonnable ?, de Georges Lautner, France, 1981, 1 h 40.
La Fille prodigue, de Jacques Doillon, France, 1980, 1 h 35.
L'infirmière a le bistouri facile de Michele Massimo Tarentini, Italie, 1980, 1 h 25.
Jam Down, d'Emmanuel Born, France, 1980, 1 h 20.
Le Jeune maître du Kung Fu, de Chen Chih Hwa, Hong-Kong, 1980, 1 h 30.
Ouvriers 80, collectif, Pologne, 1980, 1 h 10.
Les Parents du dimanche (Vasarnapi Szulok), de Janos Rozsa, Hongrie, 1980, 1 h 40.
Un petit cercle d'amis (A Small Circle of Friends), de Rob Cohen, USA, 1979, 1 h 50.
Vivre vite (De prisa, de prisa), de Carlos Saura, Espagne, 1980, 1 h 45.
Point final à la ligne, de Jean-François Galbotte, France, 1978, 1 h.
The Psychotronic Man, de Jack M. Sell, USA, 1980, 1 h 25.

du 1er au 7 avril

C'est ma chance (It's my Turn), de Claudia Weil, USA, 1980, 1 h 30.
La Championne du collège, de Giuliano Carmineo, Italie, 1979, 1 h 30.
Comment se débarasser de son patron (Nine to Five), de Colin Higgins, USA, 1980, 1 h 55.
Les Deux gamines, de Carolyn Joyce, France, 1980, 1 h 25.
Fais gaffe à la gaffe !, de Paul Boujenah, France, 1980, 1 h 25.
Femme (Il était une fois l'amour), de John Derek, USA, 1981, 1 h 35.
Fifty Fifty, de Pascal Vidal, France, 1980, 1 h 30.
Juste un gigolo (Basta guardarla), de Luciano Salce, Italie, 1980, 1 h 40.
La Maison de la débauche, de Harry Freeman, USA, 1978, 1 h 10.
Les Malheurs de Sophie, de Jean-Claude Brialy, France, 1980, 1 h 25.
Nashville Lady (Coal Miner's Daughter), de Michael Apted, USA, 1980, 2 h 05.
On n'est pas des anges... elles non plus, de Michel Lang, France, 1981, 1 h 50.
Quelques jours dans la vie d'Oblomov, de Nikita Mikhalkov, URSS, 1979, 2 h 40.
Signé Furax, de Marc Simenon, France, 1981, 1 h 30.
Les Tigres de la 8e escorte (The Eight Escorts), de Pao H. Lie, Hong-Kong, 1981, 1 h 35.
Trois Suédoises dans l'île aux mille plaisirs, de Walter Boos, RFA, 1980, 1 h 30.

du 8 au 14 avril

Elephant Man, de David Lynch, Grande Bretagne, 1980, 2 h 05.
Chen le magnifique, de Chan Shao Peng, Chine, 1980, 1 h 20.
Faut s'les faire ! ces légionnaires, de Alain Nauroy, France, 1980, 1 h 30.
Le lion sort ses griffes, de Don Siegel, U.S.A., 1980, 1 h 50.
Les mercenaires de l'espace, de Jimmy T. Murakami, U.S.A., 1980, 1 h 45.
Rends-moi la clef, de Gérard Pirès, France, 1980, 1 h 30.
Scanners, de David Cronenberg, U.S.A., 1980, 1 h 45.
Shang Chang contre Shaolin, de Jackie Chun, Chine, 1980, 1 h 30.
Toutes les histoires de dragon ont un fond de vérité, de Gérard Guégan, France, 1981, 4 h.
Un assassin qui passe, de Michel Vianey, France, 1980, 1 h 45.
Lolita, de Stanley Kubrick, U.S.A., 1962, 2 h 30.
Une fée pas comme les autres, de Jean Tourane, France, 1955, 1 h 05.

PETITES ANNONCES

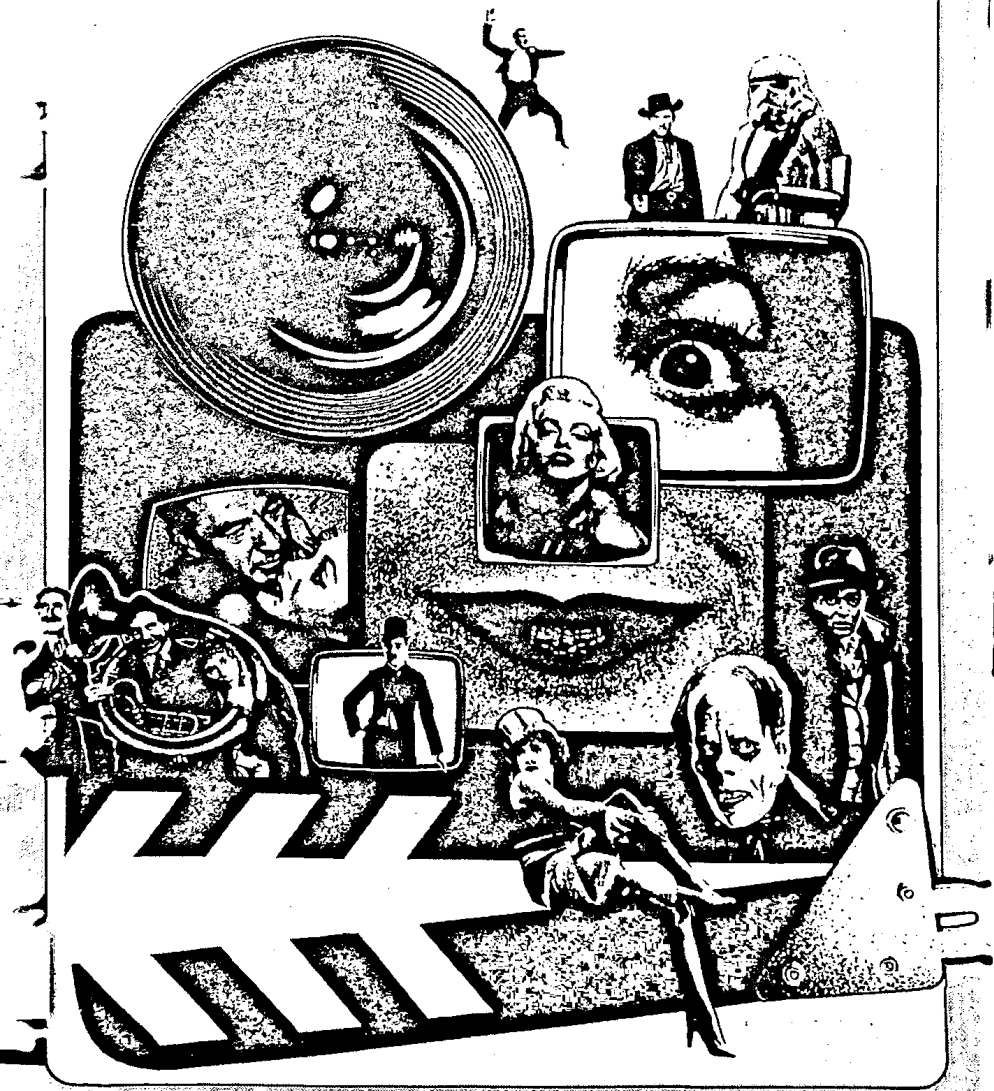
A vendre **Cinéma** 65 numéros 100 à 265 (y compris les index 53 - 72, 72-76 et 77 ainsi que **De Broadway à Hollywood**. S'adresser à Jo Seghi, Le Prairial, Bt B2 - 83500 La Seyne-sur-Mer.

A vendre **Cinéma** numéros 71, 74, 81, 91, 92, 93, 97, 98, 100, 105, 106, 107, 109, 110, 111, 114, 115, 116, 117, 119, 196, ainsi que 121 à 166 inclus, 168 à 192 inclus. François Gall, 13 rte de Ste Marie aux Mines, 68150 Ribeauvillé, tél. : (89) 73.68.95.

Vends **Cinéma** numéros 22 à 240. Faire offre (si possible de Suisse romande) à Jean-François Demont, 3 ch. de Praz-Donnaz, 1807 Blonay (Suisse).

Vends **Cinéma** numéros 128 à 264 (manquent qqs numéros de 1973) et qqs numéros de l'année 67 et début 68. Joëlle Gautier, 47 rue de l'Oratoire, 14300 Caen.

SUR LES ECRANS (grands et petits) CE MOIS-CI



ELEPHANT MAN

David Lynch

... Car ce sont les aveugles qui gouvernent le monde

BIEN que ses deux films réalisés à ce jour soient traversés par les mêmes angoisses, par les mêmes préoccupations et traitent de la même question (qu'est-ce qui se cache derrière une tête ?), David Lynch a réussi ce que peu de cinéastes avaient tenté avant lui : faire de son second film (**Elephant Man**) le contraire du premier (**Eraserhead**) en inversant toutes les données qui relèvent autant de la conception du projet, de sa mise en scène, que de son système de représentation, qu'au but qu'il s'est fixé et finalement au regard que le spectateur est contraint de porter sur son film.

On pourrait presque dire qu'une seule constante réunit ces deux films : le choix du noir et blanc dont le retour à la mode, Outre-Atlantique (Allen, Scorsese), permettra peut-être la survie.

Réalisé sur une période de cinq années avec la méticulosité d'un horloger, **Eraserhead** était le triomphe d'un cinéma artisanal, du film qu'on bâtit morceau par morceau, pièce après pièce, image par image pour produire un diamant d'une très grande rareté : un *authentique chef-d'œuvre*. **Elephant Man** a été produit par Mel Brooks et tourné dans des conditions normales (et confortables) de production.

Eraserhead était un film terrifiant, plein de visions intérieures abominables, rempli à ras bord d'une angoisse qu'on n'avait jamais vu reproduite *comme ça* au cinématographe. **Eraserhead** (« Tête à effacer »), c'était déjà l'histoire d'une tête, de son extérieur et de son intérieur et, au bout de ce voyage dans les ténèbres d'un noir et blanc retrouvé, la découverte d'un *moi* qu'il est difficile de regarder en face.

Et, dans **Eraserhead**, Henry Spencer osait se regarder dans la glace de sa schizophrénie (reprenant le récit de leur fille, Paul à Nana dans **Vivre sa vie** : *« La poule est un animal qui se compose de l'extérieur et de l'intérieur... Si on enlève l'extérieur, il reste l'intérieur... Et quand on enlève l'intérieur, alors on voit l'âme »*).

Dans **Elephant Man**, l'horreur s'est déplacée, presque normalisée. On vit avec. On *fait* avec. Contraint et forcé. Le film ne montre plus l'intérieur (du cerveau) du protagoniste, mais le regard que les autres portent sur cet homme « à la tête d'éléphant ». Là-bas triomphe l'intérieur, ici l'extérieur... ou plus précisément : la division entre l'extérieur et l'intérieur dans **Elephant Man** n'existe que par le regard d'autrui.

Eraserhead est un paradis de trouvailles, de trucs de mise en scène. On explore le fond du tunnel du cerveau jusqu'aux origines, jusqu'à la naissance. Le cinéaste s'enfonce, se laisse couler très profondément, si profondément qu'il en sort des images inouïes, extraites d'un monde si lointain qu'il faut tous les artifices de la technique pour que ces apparitions prennent vie dans cette fantasmagorie de la souffrance.

Elephant Man est d'un classicisme intransigeant, d'une grande pureté de mise en scène comme si d'un coup Lynch s'était lavé du noir d'**Eraserhead**. Cette limpidité se mesure dans la précision des cadres (tout est dedans, rien n'est hors-champ) et dans ses divisions (on ne regarde que des têtes déambulant dans le cadre de l'écran).

Là où Henry Spencer fait peur avec ses cheveux dressés sur la tête et ses yeux fixés dans l'éternité, John

Merrick possède un regard plein d'humanité, de tendresse et d'amour, malgré ses nombreuses déformations de la face auxquelles il doit son surnom d'homme-éléphant et qui lui fait dire *« Je ne suis pas un animal ! Je suis un être humain ! »*. Les apparences ne sont pas trompeuses car, comme on dit, *« le visage est bien ici le miroir de l'âme »*.

Henry Spencer est incapable de communiquer. L'homme-éléphant recherche toutes les occasions pour nouer des contacts (avec Frederick Treves, avec Madame Kendal) puisqu'il sait que c'est sa seule (et mince) planche de survie (mais, comme on le verra, cette volonté débouche sur un échec).

Les décors et les éclairages d'**Eraserhead** faisaient corps avec Henry Spencer : durs, expressionnistes, sordides et favorisaient l'éclosion d'ombres multiples où se planquent les angoisses les plus abominables. Si le royaume des ombres demeure dans **Elephant Man**, il s'est adouci. Il est moins terrifiant. L'ombre et la lumière se marient dans un ballet d'espérance.

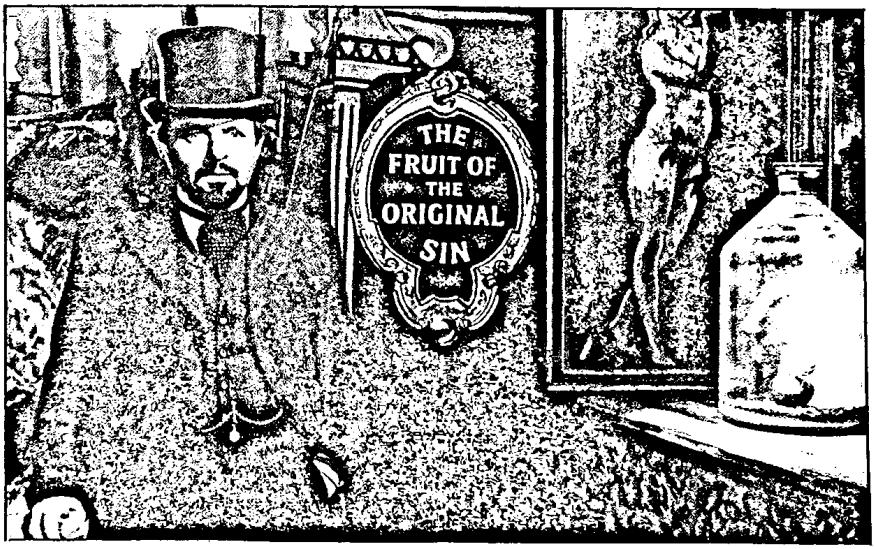
On pourrait continuer longtemps à dresser une liste des deux faces de ce même objet. Que ces quelques exemples suffisent à montrer que lorsqu'un cinéaste regarde très loin dans les profondeurs (**Eraserhead**), il risque de tomber dans le gouffre qu'il a lui-même creusé. David Lynch a compris qu'il se devait de refaire (momentanément ?) surface et la conséquence de ce changement est ce film moins désespéré (encore que...), optimiste parfois, toujours douloureux.

Et la leçon d'**Elephan Man** n'est-elle pas : il faut apprendre à mieux regarder les êtres qui nous entourent car ce sont les aveugles qui gouvernent le monde (John Merrick en périra) et que tant qu'ils ne retrouveront pas la vue, les hommes-éléphants ne feront pas de vieux os. Nous sommes tous des *freaks*.

Gérard Courant

ELEPHANT MAN. USA, 1980, 2 h 05. Panavision, Dolby stéréo. Réal. : David Lynch. Scén. : Christopher De Vore, Eric Bergren, David Lynch. Ph. : Freddie Francis. Mus. : John Morris. Son : Robin Gregory. Mont. : Anne V. Coates. Déc. : Stuart Craig. Prod. : Brooksfilms. Dist. : Gaumont et Emi Films. Grand Prix du festival d'Avoriaz 1981. Int. : Anthony Hopkins (Frederick Treves), John Hurt (John Merrick, l'homme-éléphant), John Gielgud (Carr Gomm), Anne Brancroft (Mrs Kendal), Freddie Jones (Bytes), Wendy Hiller (l'infirmière-Major), Lesley Dunlop (Nora), Dexter Fletcher (le fils de Bytes), Helen Ryan (la Princesse Alix).

Anthony Hopkins dans **Elephant Man** : un classicisme intransigeant.



QUELQUES JOURS DANS LA VIE D'OBLOMOV

Nikita Mikhalkov

L'éloge de la paresse au pays du stakhanovisme ?

MEME s'ils n'ont pas lu le célèbre roman de Gontcharov, les Soviétiques connaissent tous Oblomov, qui a donné son nom à l'oblomovisme, le fait de « *vivre sans but précis, de manquer de volonté et de décision* ».

Ilya Ilytch Oblomov est un fabuleux personnage dont l'apathie chronique a quelque chose de fascinant ; d'abord irritante, elle nous devient vite sympathique dans le film de Mikhalkov.

Le film comporte deux époques (une pause entre les deux serait probablement favorable à la vision du film). Dans la première Oblomov passe ses journées à faire la sieste. A chaque réveil il harcèle son vieux serviteur, gémit sur son sort de rentier incapable de gérer son domaine. Puis un ami d'enfance, Andreï Schtoltz, lui propose de « commencer une nouvelle vie », le soumet à un régime strict, le fait mener une vie sociale à Saint Petersbourg.

Ce qui semble d'abord participer d'une infinie mollesse et d'une maladive apathie nous apparaît alors comme le refus d'être comme les autres.

Dans la seconde partie Oblomov est un homme nouveau, confié à Olga, qui n'a de cesse de lui être agréable en tout ; entre eux, peu à peu, naissent les sentiments les plus tendres...

Si la première époque privilégie les grandes étendues de neige et les intérieurs, la seconde se passe en été, dans des paysages ouverts, bénéficiant d'une photographie lumineuse (toutefois déjà présente dans la première partie, dans l'évocation des souvenirs d'enfance).

Grâce à Olga, Oblomov n'a plus guère recours au rêve pour retrouver son enfance. La jeune femme lui rappelle les caresses de sa mère penchée sur son lit ; pour elle il aime redevenir un petit garçon obéissant. La séquence où elle l'appelle dans le parc renvoie d'ailleurs à une séquence identique dans la première partie.

L'adaptation par Mikhalkov du roman de Gontcharov est à mi-chemin entre le théâtre comique et le conte pour enfants, tous deux évoqués dès la première séquence post-générique par ces illustrations ou dessins de décors qui représentent la maison où vit Oblomov, puis son salon, son divan auquel succède l'image filmique du même divan où dort le personnage...

Le conte est évoqué par la voix « off » et son côté parfois ironique, le côté volontairement outré des personnages, Schtoltz en particulier, à l'antipode de son ami (d'enfance), le vieux baron épris d'Olga, le monsieur qui tire la langue dans une soirée sérieuse, les pères des deux amis.

Les adultes les plus sympathiques sont ceux qui ont su rester enfants : Oblomov, Ivan, son ami simple d'esprit, et dans une certaine mesure Olga.

C'est aux moments les plus drôles que la mise en scène rappelle un théâtre comique proche de la farce : la colère d'Ilya Ilytch filmée à une certaine distance, comme s'il était sur scène ; sa bévue lors de la première invitation chez Olga : tout se passe en hors-champ, la caméra restant plantée derrière la porte et les informations nous étant fournies par la bande-son et par les allées et venues des domestiques, puis par la sortie successive des trois personnages importants ; les scènes évoquant le père d'Oblomov avec sa « cour »

de trente serviteurs qui abondent, systématiquement et en chœur, dans son sens.

La fin de la vie d'Oblomov, après son échec avec Olga, prévisible et dans la logique du personnage, avait facilement de quoi donner matière à une troisième partie. Mikhalkov ne s'y intéresse pas et la résume en voix off en quelques mots, nous laissant sur les larmes d'Olga, mariée sans bonheur à Schtoltz et sur un enfant courant à travers champs pour rejoindre sa mère... La musique qui s'élève alors est une musique religieuse, qu'il est étonnant de trouver là ; elle semble élever Ilya Ilytch Oblomov au rang de ceux qui ont une âme qui leur survit... L'éloge de la paresse au pays du stakhanovisme ?...

Catherine Taconet

URSS, 1979, couleurs, 2 h 40. Réal. Nikita Mikhalkov, scén. Alexandre Adabachian & N. Mikhalkov d'après l'œuvre de Ivan Gontcharov « Oblomov », phot. Pavel Lebechev, mus. Edouard Artemiev, Bellini & Rachmaninov, décors A. Adabachian & Alexandre Samovlekine, prod. Mosfilm. Interp. Oleg Tabakov (Oblomov), Youri Bogatyrev (Andreï Schtoltz), Elena Solovei (Olga), Andreï Popov (Zakhar), Gleb Strijenov (le Baron), Eugueni Steblov (Oblomov père).

Oleg Tabakov dans Quelques jours dans la vie d'Oblomov : *le refus d'être comme les autres.*

AIMEE

Joël Farges

Un film élégant par sa narration ses décors et ses acteurs

DANS le cadre de Perspectives du cinéma français de Cannes 80, **Aimée** fut un des films les plus remarqués avec **Extérieur nuit** de Jacques Bral et **Anthracite** d'Edouard Niermans. Le film de Joël Farges complétait un tableau assez représentatif de ce qu'il est coutume de nommer le « jeune cinéma français ». Il faudra cesser de se lamenter sur la perte du cinéma français. En effet, **Aimée** prouve, avec les deux autres films précités, qu'il existe des cinéastes en France qui aiment raconter des histoires. Il est vrai que beaucoup d'entre eux ne le démontrent qu'en tenant la fiction et le spectacle à distance, en mettant en scène leur désir d'histoire et de fiction à défaut de savoir en élaborer.

Avec le film de Joël Farges, nous ne sommes pas confrontés à cette infirmité maquillée en construction narrative. **Aimée** est un film élégant par sa narration, ses décors et ses acteurs. C'est pourtant de désir de fiction dont le film nous entretient, tant le spectateur avance pas à pas dans le dédale des traumatismes d'une femme.

Aimée (Aurore Clément) est attendue au Havre, à son retour d'une Chine en plein bouleversement politique et guerrier, par deux hommes, un médecin et un psychiatre (Jean Sorel et Bruno Crémer) qui vont tenter d'y voir plus clair dans sa panique pathologique. Le monde est menacé par l'horreur. Durant tout le film, la radio en donne les échos...

Beaucoup d'éléments contribuent à ce que le film de Farges soit séduisant : une photographie raffinée de Ramon Suarez, des décors de Richard Péduzzi (le décorateur de Chéreau) et surtout une passionnante musique de Betsy Jolas dirigée par Marius Constant. Il faut souhaiter que les salles qui présenteront le film proposent un volume sonore suffisant. La musique est un véritable commentaire-off pour le film.

Le seul reproche qu'on peut formuler concerne le dénouement du film : la fuite suicidaire de Crémer à Vienne paraît trop formelle. Cette fuite conclue mécaniquement la situation dramatique, comme pour rassurer le spectateur quant à l'évolution de cette dernière. Mais c'est un mince reproche, pour un film qui s'emploie, parallèlement au puzzle qu'il reconstitue, à montrer très poétiquement le cinéma comme un théâtre d'ombres.

Chinoises, allai-je ajouter, si le jeu de mots n'était trop facile en regard des photos de violences en Chine, que les personnages regardent ou se projettent. A l'heure où Rohmer nous dit que le corps, c'est du social, Farges s'emploie à nous démontrer que les corps au cinéma ne sont rien que des ombres, que le cinéma pour se constituer nie les corps, les fait disparaître en restituant les apparences du vivant (voir la séquence de la momie). De la transparence d'Aurore Clément, un moment transpercée par le rayon lumineux d'un projecteur, à l'absence de réalité corporelle des deux médecins et à la mutilation de la petite fille chinoise, tout dans le film de Farges tend à montrer le processus contradictoire d'incarnation/désincarnation opéré par le cinéma sur le réel.

Quand on connaît les activités de théoricien de Joël Farges, visant en définitive à saisir plus de matérialité aux signifiants filmiques, on s'étonne (au bon sens du terme) et on salue une démarche de Farges-cinéaste,

fasciné par l'évanescence d'une matière filmique.

Et c'est bien cette évanescence qui passionne dans **Aimée**. Tout y est incertain, des observations du psychiatre aux souvenirs d'Aimée, jusqu'aux reflets de cette superbe maison en verre dans laquelle évolue les personnages.

Rares sont les premiers longs métrages — **Aimée** en est un — qui attestent un tel souci pour le film en tant qu'*objet* esthétique, comme si l'exigence formelle était aujourd'hui nécessairement mutilante et l'élégance idéologiquement suspecte.

Il faut souhaiter à **Aimée** le succès qu'il mérite.

Dominique Païni

AIMEE. France, 1980, couleurs. Réal. : Joël Farges. Mus. : Betsy Jolas. Int. : Aurore Clément, Jean Sorel, Bruno Cremer, Marie Pillet, Agathe Vannier, Francine Bergé.

« FILM 1 » UNE FONDATION POUR L'AIDE AU PREMIER FILM

Une fondation nationale (sous la forme d'une association à but non lucratif) est créée à Grenoble pour aider, sur l'ensemble de la France et des pays francophones, les jeunes auteurs cinématographiques à préparer, à produire et à diffuser leur premier long métrage.

Regroupant un certain nombre de personnalités du monde du cinéma, de la télévision et des média, cette fondation n'entend nullement se substituer aux nombreux organismes publics et privés qui interviennent déjà dans le secteur du cinéma, mais au contraire les aider à « prospecter » de jeunes auteurs-réalisateurs.

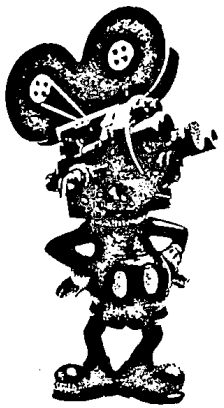
Par ailleurs, en s'appuyant sur l'ensemble de ces organismes, la fondation pour le premier film, « FILM 1 » voudrait fournir aux jeunes auteurs-réalisateurs les conseils et les moyens nécessaires à passer la première étape de leur carrière, étape souvent difficile et lente : celle de leur premier long métrage.

Cette fondation voudrait donc servir de pont entre l'ensemble de la profession, les pouvoirs publics et les jeunes auteurs-réalisateurs.

Malgré sa vocation nationale (et internationale) elle a tenu à ce que son siège soit à Grenoble, exprimant ainsi une volonté supplémentaire de décentralisation.

« Film 1 », BP 363, 38014 Grenoble Cédex
Tél. (76) 44.22.13.

TOUS LES AUTRES FILMS



DIVA

France, 1981, Couleurs, 1 h 55. Réal. : Jean-Jacques Beineix, d'après le roman de Delacorta. Scén. : J.J. Beineix et Jean Van Hamme. Ph. : Philippe Rousselot. Mus. : Vladimir Cosma. Prod. : Irène Silberman. Dist. : CCFC. Int. : Wilhelmenia Wiggins Fernandez, Frédéric Andrei, Richard Bohringer, Thuy An Luu, Jacques Fabri.

Comme il est difficile aujourd'hui de réaliser puis de faire aimer un premier film ! Jean-Jacques Beineix doit en savoir quelque chose, lui qui, avec ce prometteur **Diva**, se voit couvert d'épines par une certaine critique qui, en la circonstance, mérite bien ce qu'en disait Louis Jouvet dans **Entrée des artistes** : *« Ce sont des gens qui parlent très bien de ce qu'ils ne connaissent pas »*.

Sans faire un éloge excessif de ce film, il serait malhonnête de ne pas reconnaître en Beineix un certain talent de cinéaste, une facilité de créer un climat sordide dans la nuit bleutée de Paris, une aisance dans la manière de développer son polar, dans le choix de ses décors (fabrique en démolition, vieux garage, appartement mode dernier cri, éclairage au néon) et, en fin de compte, de nous prendre au piège du cinéma.

Réussite qu'on peut aller vérifier soi-même en constatant la réaction de la salle : dans une séquence sur-dramatisée où la mort, qui vient de jeter son sort, est prête à frapper une nouvelle fois, sur la personne de Jules cette fois-ci, le héros positif du film, en équilibre au-dessus du vide de la cage d'ascenseur et prêt au grand plongeon de la mort, un spectateur à bout s'écrie : *« Attention, l'ascenseur ! »*.

Rires dans la salle, mais, tout de même, Beineix gagne ce difficile pari de nous prendre à son jeu (pas tout le temps : Cynthia, la diva, manque parfois de consistance), de nous arracher à notre siège de spectateur pour nous happer dans un suspense haletant.

Ce film imbibé par la mort et par la peur du temps qui s'enfuit (il faut vivre l'instant présent, quitte à provoquer des catastrophes) nous met en garde face au monde des apparences (les flics sont des truands spécialisés dans la traite des blanches), précaution judicieuse avant de juger ce film et de le classer impitoyablement dans l'armoire des films à la mode car **Diva** se sert plus de la mode (par la dominante bleue à la Monory, l'éclairage au néon, une certaine façon de parler et, pour les corps, d'occuper l'espace) que la mode ne le sert.

D'où, en la circonstance, un malentendu que ce film risque de payer au tarif fort.

Gérard Courant

PULSIONS

(Dressed to kill) USA, 1979. Couleurs. 1 h 46. Réal. et scén. : Brian De Palma. Photo. : Ralf Bode. Mont. : Jerry Greenberg. Son : John Bolz. Mus. : Pino Donaggio. Déc. : Gary Weist. Prod. : Filways. Producteurs : George Litto. Dist. : UGC. Int. : Michaël Caine (Dr Robert Elliott), Angie Dickinson (Kate Miller), Nancy Allen (Liz Balke), Keith Gordon (Peter Miller), Dennis Franz (Inspecteur Marino).

Qui va se décider à flanquer un zéro de conduite à Brian De Palma ? Son insolence dépasse les bornes. Il arrive à nous faire regretter d'avoir adoré les premiers de ses films vus en France (**Sœurs de sang, le Fantôme du Paradis, Obsession**) et d'avoir cru qu'il était un des cinéastes les plus originaux et doués de sa génération.

Il faut dire qu'entre temps il nous a infligé **Carrie** et **Furie**, lesquels ne diffèrent guère, selon moi, des meilleurs parmi les « nanars » fantastiques américains qui sortent par douzaines chaque année.

Quant à **Home Movies** (1978), découvert au hasard des projections cannoises l'an dernier, on sait que De Palma l'a réalisé avec ses étudiants, et l'on a pourtant du mal à imaginer qu'il ait pu seulement y mettre la main !

Si De Palma avait simplement continué dans la même voie, il ne mériterait pas nos foudres (qui d'ailleurs doivent l'intéresser modérément, à supposer qu'il en ait connaissance...). Mais **Pulsions** est tout sauf un mauvais film. Hormis le fait qu'on ne s'y ennuie pas une minute, il constitue même un pur moment de plaisir cinématographique, par la science de la construction, de la mise en scène et du montage qui s'y déploie.

Même lorsqu'il n'a pas recours à l'artifice un peu facile du « split screen »

(écran divisé en deux parties, sur lesquelles on peut suivre simultanément deux actions différentes), De Palma a l'art de conférer à l'espace filmé une sorte de relief, de *volume* et du même coup met le spectateur dans une position de puissance extraordinaire : celui-ci se trouve soudain doté d'une sorte de regard universel, qui appréhende à la fois tous les points de l'espace, et les trois dimensions (voir notamment la scène finale de la douche, magistrale à cet égard).

Quant à la construction, elle procède de cette même volonté de fascination par l'image : le film progresse par grands « pans » (très classiquement séparés par de courtes scènes anodines qui offrent un répit au spectateur). Chacun de ces épisodes est soit complètement silencieux (scène du musée, de l'ascenseur), soit accompagné de « faux dialogues » (ce qui s'y dit n'ayant aucune importance : première scène au commissariat, visite de la call-girl au psychanalyste) ; mais ce silence ou pseudo-silence n'empêche pas l'intense activité des personnages et de la caméra, il la souligne plutôt, et tisse ainsi la tension nerveuse destinée à se relâcher d'un coup dans l'explosion d'action qui ponctue la fin des longues séquences.

C'est calculé, concocté à merveille, superbement satisfaisant pour l'esprit et les sens : le nec plus ultra du policier fantastique, le suspense considéré comme un des beaux arts.

D'autant plus que, de vrai suspense, il n'y a point : je veux dire d'autre suspense que celui assuré par la seule *technique* du récit. Si De Palma ne nous embobinait pas par sa mise en scène, et nous laissait le temps de prendre du recul, nous aurions tôt fait de découvrir la vérité peu après le meurtre initial.

Mais le cinéaste a un grand maître en matière. On a déjà beaucoup parlé d'Hitchcock à propos de De Palma, notamment pour **Obsession**, qui n'avait pas que la partition de Bernard Herrmann en commun avec le cinéma d'Hitchcock. Hitchcock et Herrmann sont morts, Pino Donaggio fait ce qu'il peut, et ne peut guère, mais De Palma veille et s'en donne à cœur joie.

Laissons aux cinéphiles de salon le plaisir d'analyser cette parenté. Ce sera sans doute moins amusant et moins facile qu'avec le **Grand frisson** de Mel Brooks, car la référence au maître est ici moins dans les éléments du scénario (mis à part la ressemblance globale et avouée avec **Psycho**) que dans l'écriture.

Les reproches d'autocitations qu'on a pu faire à De Palma, et notamment les similitudes de **Pulsions** avec **Carrie**, me semblent en revanche négligeables, et la désinvolture avec laquelle De Palma s'en débarrasse *(« Je ne m'en souviens pas » !)* le montre assez : les deux films restent malgré tout très différents.

Alors ? Condamne-t-on un élève paresseux qui choisit le voisin le plus doué et recopie intelligemment son devoir ? Non — enfin, pas moi ! Mais l'on s'irrite devant un tel toupet.

Celui de De Palma a ceci de triste qu'il n'est même plus provocateur ; son film ne peut passer ni pour un « hommage » ni pour un « à la manière de » irrévérencieux. L'insolence dont je parlais plus haut, elle est seulement dans la façon dont De Palma conquiert l'intérêt du spectateur par des voies qui ne sont pas les siennes.

Une fois passée l'irritation, **Pulsions** laisse l'impression un peu amère d'une intelligence qui tourne à vide et n'ose plus — paresse ou peur du risque ? — se confronter à elle-même.

Jacqueline Nacache

LA FLAMBEUSE

France 1981, eastmancolor, 1 h 35. Réal. Rachel Weinberg. Scén. et dial. R. Weinberg et Marie Marguet. Phot. : Georges Strouvé. Mus. : Romain Didier. Mont. : Violette Marfaing. Son : Alain Contrault. Décors : Geoffrey Larcher. Prod. : Dimage et A2, présentée par Europe 1 et UGC. Dist. : UGC distribution. Int. : Léa Massari (Louise), L. Terzieff(le Chevalier), G. Blain (Henri), E. Dress, Clémentine, Didier Sauvegrain (Maxence), Gabriel Jabbour (le professeur), Cl. Brosset (le Hongrois), Pierre Saintons (le facteur).

« La flambeuse », c'est un petit bistrot du 14e arrondissement de Paris où se retrouvent des hommes et des femmes du quartier, de toutes origines et de tous horizons sociaux, professionnels et culturels : le postier antillais, l'acteur au chômage, un étudiant juif de 40 ans qui n'en finit pas d'écrire sa thèse sur « les tropistes et les mécanistes », le « Chevalier », aristocrate anti-conformiste, personnage quasi irréel, toujours de blanc vêtu à qui Laurent Terzieff prête son sourire inquiet et sa maigre silhouette...

Ce qui réunit ces personnages volontairement « typés », c'est un même goût du jeu, du jeu en soi, pas de l'argent à gagner qui est immédiatement « remis en jeu ». A la « flambeuse », du soir au matin, on joue, au poker et au 421 essentiellement.

« La flambeuse », c'est Louise-Léa Massari, qui vient d'emménager en face du bistrot où elle rentre par hasard, à la recherche d'une boîte d'allumettes... L'ennui et la morosité dans lesquels elle vit depuis qu'elle ne travaille plus, sa disponibilité, la chaleur des habitués de « la flambeuse » expliquent qu'elle se mettre vite à partager leurs jeux.

Oubliant bientôt mari, enfants, Louise se jette dans le jeu à « corps perdu », comme on aime un amant ; sa nouvelle passion la pousse à affronter les vrais « milieux » du jeu qu'a bien connus jadis le « Chevalier ». Mais, dans ces

milieux, les risques encourus sont à la mesure des enjeux, très élevés, et Louise, après avoir vendu tous les objets de valeur de la maison, se met à faire des chèques sans provision et devient une véritable menace pour la vie professionnelle de son mari, architecte.

Heureusement, une vieille tante généreuse sauve Louise d'une situation critique, mais l'argent de la tante sera réinvesti dans le jeu...

La Flambeuse, troisième film de Rachel Weinberg, est un film inégal, qui part dans trop de directions à la fois : la crise de Louise, son couple issu de mai 68, son amitié amoureuse avec le Chevalier, le bistrot et ses habitués, trop caricaturaux ou pas assez insolites, le jeu, bien sûr, mais pourquoi ces formes-là du jeu et cette progression ?...

Qu'une femme s'investisse enfin avec passion dans autre chose qu'une histoire d'amour à l'écran est intéressant, mais l'ascension de Louise dans les milieux des joueurs professionnels n'est convaincante à aucun niveau.

Restent la présence chaleureuse d'Evelyne Dress en comédienne qui va de déception en déception, celle de Laurent Terzieff, rare à l'écran, et bien sûr Léa Massari qui est une Louise que la passion du jeu consume de l'intérieur...

Il est vrai qu'être acteur, c'est aussi « jouer », faire un film et surtout le produire relèvent aussi du jeu.

Catherine Taconet

LE CHÊNE D'ALLOUVILLE

France (1980). 1 h 38. Couleurs. Réal. : Serge Pénard. Adaptation et dialogues : Alphonse Boudard. Ph. : Jean-Claude Rivière. Musique : Olivier Dassault. Montage : Robert Isnardon. Dist. : Prodis. Int. : Jean Lefebvre, Bernard Menez, Pierre Tornade, Henri Guybet, Philippe Nicaud, François Dyrek, Isabelle Gautier, Catherine Morin, Jean-Pierre Darras, Nicolas Peyrac, Max Meynier et le concours de RTL.

Serge Pénard a l'originalité et le mérite d'être un de nos rares cinéastes à continuer d'exploiter la veine comique de la paysannerie française. **Tendrement Vache**, sans avoir le succès escompté, abordait un sujet qui n'était tout de même pas banal : un paysan croit que sa femme s'est réincarnée en vache !

Après ces débuts prometteurs, il fallait continuer. En partie avec les mêmes (Jean Lefebvre et Bernard Menez) mais avec quelques recrues de poids : Henri Guybet, Pierre Tornade et Philippe Nicaud, et la même solide implantation régionale.

Cette fois, le sujet est ouvertement politique. Serge Pénard (et Alphonse Boudard, adaptateur et dialoguiste, d'après le roman du metteur en scène) ne nous montre-t-il pas un maire et un député corrompus essayant de spéculer sur des terrains en déviant la route départementale, et se heurtant à la France profonde, son curé (en soutane) en tête, qui refuse de laisser abattre le chêne plus que millénaire, orgueil de la commune ?

Avouons-le franchement : c'est bien rafraichissant de retrouver dans notre cinéma des situations et des gags oubliés depuis près de quarante ans, et ce n'est pas sans nostalgie que l'on revoit le bon « culterreux » bien de chez nous utiliser ses armes naturelles, le calva et le purin, dans sa lutte contre les gendarmes.

Et ce n'est pas le léger parfum écologique (il faut bien s'adapter) dont les auteurs ont arrosé leur ouvrage qui peut nous faire oublier que ce que nous sommes ici conviés à contempler, c'est bien le visage de la France la plus profonde, (et même la plus profondément enfouie) comme en témoignent ces quelques phrases extraites des dialogues de ce beau film : « Dieu sait reconnaître les siens parmi les francs buveurs », « une bonne décharge de chevrotines dans les couilles, ça lui apprendra à vivre », « un curé de choc ? non, un curé de pare-choc » ou encore « les boches, c'était autre chose que les CRS ! » (tiens, tiens ! voilà une formule dont la neutralité politique n'est pas évidente) et enfin (c'est la plus belle, je l'ai gardée pour la fin, et c'est un dialogue entre deux CRS) : « T'as tellement la trouille que tu pisses sur la matraque ».

Le bouquet, c'est le recours à Giscard lui-même (mais son apparition est nettement moins comique que celle de De Gaulle dans **l'Armée des ombres**) qui fait naturellement triompher l'honnêteté et le bon droit, et le retournement final de l'inimitable Pierre Tornade, dont on pouvait s'étonner qu'il incarne un personnage aussi antipathique que le maire (c'est un de ses rares rôles *sans* uniforme).

On rit d'aussi bon cœur qu'au **Gendarme en vadrouille**, qu'aux **Septièmes compagnies** ou même qu'à **Embraye, bidasse, ça fume.** C'est dire que **le Chêne d'Allouville** remportera en province, plus que dans la capitale, un succès bien mérité. Musique d'Olivier Dassault.

Dominique Rabourdin

SCANNERS

USA, 1980. Couleurs. 1 h 44. Réal. et scén. : David Cronenberg. Photo : Mark Irwin. Mus. : Howard Shore. Son : Don Cohen. Mont. : Ron Sanders. Effets spéciaux : Gary Zeller et Henry Piercig. Producteurs : Pierre David et Victor Solnicki. Prod. : Filmplan International. Dist. : Ciné Paris Distribution. Int. : Stephen Lack (Cameron), Jennifer O'Neill (Kim), Patrick Mc Goohan (Dr Ruth), Michaël Ironside (Daryl Revok).

Continuant dans la voie guillerette et sereine que nous annonçaient **Frissons** et **Chromosome 3**, Cronenberg filme ici les « scanners », des êtres doués d'épouvantables pouvoirs

psychiques — épouvantables dans la mesure où certains d'entre eux entendent s'en servir pour assurer leur domination.

L'intrigue est un peu compliquée et assez mal bâtie, avec trop d'informations nouvelles dans la dernière partie du film : la lutte des deux protagonistes aurait, entre autres, beaucoup plus de force si l'on savait ou si l'on prévoyait, dès le début, qu'ils sont frères, au lieu de l'apprendre au cours des dix dernières minutes.

Les personnages sont, dans l'ensemble, répartis selon une division manichéenne traditionnelle, à l'exception du docteur (il combat le mal après l'avoir lui-même provoqué), de loin la figure la plus intéressante.

Ces quelques réserves mises à part, et malgré un budget apparemment limité, **Scanners** est un modèle du genre pour les amateurs : il « part fort » et garde son rythme, les effets sont bien dosés, les morceaux de bravoure adroitement placés ; avec une mise en scène très illustrative, donc sans surprise, l'ensemble est efficace, et, l'on en a pour son argent, à condition de ne pas s'attendre à une révolution dans la syntaxe pesante de ce fantastique de série.

Jacqueline Nacache

ON N'EST PAS DES ANGES... ELLES NON PLUS

France, 1981, 1h50, Réal. et scén. : Michel Lang. Ph. : Daniel Gaudry. Mus. : Mort Schuman. Mont. : Hélène Plémianikov. Son : Alain Sempé. Déc. : J.-Cl. Gallouin. Prod. : Marcel Dassault. Dist. : Gaumont. Int. : Sabine Azema (Marie-Laure), Pierre Vernier (Grégoire), Georges Beller (Gilles), Henri Courseaux (Roland), Elisa Servier (Alicia), Marie-Anne Chazel (Clothilde), Marie-Catherine Conti (Florence), Duilio del Pretre (Vittorio), Jacques François (Loriot).

Voilà un film parfait pour conforter le Français moyen dans son autosuffisance hexagonale et personnelle.

Trois grands copains, la trentaine : le prof d'anglais, timide, qui vit avec une marraine sourde et rêve de se marier ; le cadre dynamique qui fait du jogging avec son patron et tombe amoureux de la femme de ce dernier sans savoir qui elle est ; et enfin le photographe de romans-photo, le play-boy du groupe, dont la dernière amie en date est psychanalyste.

Ces trois copains sont des rigolos, jugez vous-mêmes : entre autres « classiques », une de leurs blagues préférées est de mettre une mouche dans les profiterolles des plus grands restaurants pour faire une sortie « digne » et pouvoir ainsi partir sans payer l'addition.

Jusqu'ici, le scénario n'est pas vraiment celui qu'on attendait pour redonner un souffle au comique français : à vrai dire, le coup du patron nous ramènerait plutôt aux chansonniers ou à la famille « Duraton » des années cinquante.

La nouveauté, l'audace, c'est que, dans la bande de copains, il y a aussi une copine, Marie-Laure, mais elle « *c'est pas une fille, c'est not' copine* » (sic) ; elle materne les trois autres, secourable et compréhensive quand ils font des bêtises ; quant à elle, on ne lui connaît pas beaucoup d'aventures, jusqu'au jour où elle tombe sous le charme d'un ténébreux sicilien qui sait faire les spaghettis... Comme un seul homme, et après dix ans d'« amitié pure », les trois rigolos découvrent que la copine est désirable... Tout finira dans un « cottage » anglais où chacun à son tour aura droit à sa nuit avec Marie-Laure.

Si, avant 68, la bande de copains excluait le sexe, il n'en est plus de même aujourd'hui, semble nous dire Michel Lang, dont le message est ici : l'amitié et la sexualité, ça peut aller ensemble...

Catherine Taconet

PULSIONS

DIVA

ON N'EST PAS DES ANGES...

EST-CE BIEN RAISONNABLE ?

SCANNERS

Si le scénario est donc hautement prophétique et comique, comme on a pu le comprendre, les acteurs sont visiblement peu inspirés. Quant aux dialogues, en voici quelques morceaux d'anthologie : « *Un car de touristes japonais a eu des radiations en visitant une centrale nucléaire* » — « *Ah, ben, ils ont l'habitude, ces gens-là* » ; « *Elle se contente pas d'être lesbienne, il faut en plus qu'elle soit maoïste* » ; « *Elle aurait pu choisir un Français, not' copine* ».

On voit sans peine de quoi se nourrit l'humour, et c'est franchement affligeant.

Catherine Taconet

FAIS GAFFE A LA GAFFE

France, 1980, Eastmancolor, 1 h 25. Réal. : Paul Boujenah. Scén. : Paul Boujenah, Francis Lax, d'après la bande dessinée originale « Gaston Lagaffe » d'André Franquin. Dial. : Francis Lax. Ph. : Pierre Gautard. Mus. : Claude Bolling. Prod. et dist. : SNC. Int. : Roger Mirmont, Marie-Anne Chazel, Daniel Prevost, François Maistre, Marco Perrin, Lorraine Bracq, France Rumilly, Marc Chapiteau, Arthur Wilkins.

En passant à l'écran, le Gaston imaginé par Franquin a perdu beaucoup de ce qui faisait son charme, à commencer par son nom. Et c'est là en effet que les questions commencent à se poser : pourquoi Gaston ne s'appelle-t-il plus que G. ? Et mademoiselle Jeanne Pénélope ? Et Fantasio, Prunius, et tous les autres, plus ou moins difficiles à identifier sous les nouveaux patronymes que leur ont trouvés Paul Boujenah et Francis Lax ? Une chose est certaine : les fidèles lecteurs de Franquin seront déçus, même si le résultat n'est finalement pas si calamiteux.

Car les gags ne manquent pas, ni le rythme. Simplement, ce film, qui aurait dû sans cesse surprendre, faire rire et, pourquoi pas, inquiéter, n'est qu'une comédie bien ordinaire. On ne voit d'ailleurs pas très bien quel cinéaste aurait été capable de retrouver le style et le ton de Franquin. Jerry Lewis peut-être, dont l'influence sur Boujenah est évidente (rythme, musique, couleurs et même gestes de « G »). Mais on reste très, très loin de **the Bellboy**, de **the Errand boy** ou de **the Patsy** : Boujenah se contente assez platement de reconstituer un certain nombre de situations, et c'est à peu près tout.

C'est aussi un problème de comédiens. Roger Mirmont ne s'en tire pas mal. même si ses mimiques ne se renouvellent pas beaucoup. Marie-Anne Chazel est sous-exploitée, et ce sont finalement Daniel Prévost et Marco Perrin qui nous font le plus rire, parce qu'ils n'hésitent pas à charger à mort et que dans le cas de Prévost en particulier, ça passe ! Il est le seul à rendre son personnage vraiment destructeur ! Dommage.

Dominique Rabourdin

LA FIANCEE DE L'EVEQUE

(Quelle strane occasioni). Italie. 1977. Couleurs. 1 h 45. Trois sketches : « Un superman italien » de Nanni Loy. « Le petit cheval suédois », de Luigi Magni. « L'ascenseur » de Luigi Comencini. Int. : Paolo Villaglo, Beba Loncar, Nino Manfredi, Alberto Sordi, Stefania Sandrelli.

Après **Drôles de couples**, voici qu'on nous réchauffe une nouvelle comédie italienne à sketches vieille de trois ans. Le filon semble intarissable ; ne nous en plaignons pas, car il est toujours édifiant de découvrir ce genre de sous-produits.

Ainsi pouvons-nous voir, avec « Un superman italien », ce qu'il advient du fameux humour des Italiens quand il passe de l'aigre-doux au désespéré : on peut difficilement imaginer histoire plus sinistre que celle de ce « superman » auquel Paolo Villagio prête ses traits d'éternelle victime.

Le second sketch nous offre un Manfredi jouant de la tempe argentée face à une Suédoise très libérée qui l'amènera à se remettre en question (si peu). Caricatures et personnages transformés en pantins sur toute la ligne.

Reste « L'ascenseur », de Comencini, où le cinéaste fait preuve, avant **Le grand embouteillage**, de son goût pour la gageure cinématographique : tout se passe ici dans le cadre étroit d'un ascenseur, que l'œil habile de Comencini transforme au moins en F3 pour ses occupants forcés, un prêtre libidineux et une ravissante écervelée.

Le pari est tenu : le rythme, alerte malgré l'immobilité des personnages, ne se relâche pas une seconde jusqu'à la « délivrance ». Sordi cabotine comme jamais et met du Tartuffe dans sa rondeur d'ecclésiastique ; mais un Tartuffe qui arrive sans encombre à ses fins, et l'on devine la jubilation de Comencini mettant le doigt sur l'hypocrisie des « arrangements » avec la conscience.

Un Comencini qui ne veut d'ailleurs ici ni juger ni condamner, mais nous invite simplement, pour notre plus grand plaisir, à regarder avec lui par le trou de la serrure.

Jacqueline Nacache

LA PUCE ET LE PRIVE

France, 1980, couleurs, 1 h 53. Réal. : Roger Kay. Scén. et dial. : Roger Kay. Ph. : Wladimir Ivanov. Mus. : Christian Gaubert (thème chanté par Nicole Croisille). Prod. : JKL International, A2, MIP. Dist. : Les Artistes Associés. Int. : Bruno Cremer, Catherine Alric, Charles Vanel, Anne Canovas, Jean-Pierre Darras, Françoise Engel, Jean Martin, Marthe Mercadier, Jean Topart, Jérôme Zucca, Boramy Tioulong, Gérard Séty, Roland Bertin, René Clermont, Bernard Lajarrige, Jacques Mauclair.

Si l'on en croit le pressbook de **la Puce et le privé**, la vie et la carrière du réalisateur Roger Kay constituent un sacré scénario, à bien des égards plus pas-

sionnant que celui que nous propose « *ce film pas trop cher, n'ayant d'autre but que de distraire intelligemment* » (dixit l'auteur).

Certes, cette enquête policière en vaut bien d'autres et, derrière les mécanismes habituels du faux crime, laisse émerger finalement de vrais personnages tels ceux de Françoise (sympathique Catherine Alric en nymphomane délicieuse) et du commissaire Ky Thieu (Baramy Tioulong) qui tirent à eux toute la couverture devant Un Bruno Cremer au personnage trop référentiel pour espérer se situer et un Charles Vanel trop rapidement éliminé de la scène pour pouvoir nous rappeler, sinon fugitivement, qu'il est un grand acteur.

Le dialogue flirte avec un humour et des situations qui font souvent sourire sans que jamais l'ensemble ne décolle de la structure un peu sèche d'une construction qui pèche manifestement par manque de sensibilité.

On peut se rabattre sur la gamme variée et espiègle des sourires de Catherine Alric. Eux résistent pas mal à toute la mécanique qui les entoure.

Gaston Haustrate

RENDS-MOI LA CLÉ !

France 1981 - Eastmancolor - 1 h 28 - Réal. Gérard Pires. - Scén. Nicole De Buron - Ad. dial. N. De Buron, G. Pires, Mathilde Pean - Ph. Gerry Fisher - Mus. : Patrick Juvet - Prod. Gabriel Boustani - Int. : Jane Birkin (Catherine), Jacques Dutronc (Nicolas), Guy Marchand (Charlie), Nathalie Nell (Victoria).

Nicolas (tel qu'en lui-même Dutronc lui donne son look) aime Catherine qui a quitté Charlie, cavaleur, menteur, hâbleur (tel qu'en lui-même Guy Marchand lui fait endosser l'image de marque de ses derniers rôles).

Catherine, sympa, s'accommode assez bien de ses deux hommes. Mais entre Nicolas « jeune patron fonceur qui pilote lui-même son hélico », et Charlie, dont tous les coups fumants foirent avant même d'être entrepris, aucun atome crochu.

Entre l'amour possessif de Nicolas et la désinvolture aussi « macho » de Charlie, Catherine se rebelle. Mais tout est bien qui finit bien dans ce monde qui, s'il ne nous ressemble pas, en donne la représentation qu'en font les médias sur papier glacé, magazines de la femme, du couple, des parents, de la maison, de la lecture.

Un amalgame des problèmes actuels de l'indépendance et du divorce ; le problème numéro un des couples séparés (les nouveaux divorcés) : les enfants ; la résistance des vieux sentiments : possession, jalousie. Tout çà c'est « humain ». Une comédie en forme de salade composée : on grignote une feuille de comédie, une olive d'émotion, un zeste d'humour. C'est bien assaisonné, photos léchées, séquences d'action (avec l'hélico) rondement menées. Mais ça ne tient pas au corps. Même **Kramer contre Kramer** avait plus de poids avec tous ses ingrédients « made in U.S.A. ».

Pourquoi ai-je vingt fois pensé aux flashes publicitaires de la télé pour les matelas multi-spires, les fours à micro-ondes, les chaînes Hi-fi, les Mercédès, les vacances « cadres-chics » en Bretagne, le jogging en Adidas, les croquettes de vraie viande pour le chien...

J'arrête : c'est le type même de « défense de qualité de la vie et de l'environnement ». Du vent.

Pierre Verbraeken

RESURRECTION

USA, 1980. Couleurs ; 1 h 43. Réal. : Daniel Petrie. Scen. : Lewis John Carlino. Photo : Mario Tosi. Mont. : Rita Roland. Mus. : Maurice Jarre. Son : John Kean. Produit par Renee Missell et Howard Rosenman. Dist. : CIC. Int. : Ellen Burstyn (Edna), Sam Shepard (Cal), Richard Farnsworth (Esco Brown), Robert Blossom, Clifford David, Pamela Payton-Wright, Jeffrey De Munn, Eva le Gallienne.

Il est assez étrange que **Résurrection** ait été le Prix Spécial du Jury à Avoriaz, alors que ni son sujet ni sa facture ne sont particulièrement fantastiques. Un tel film passerait pour une escroquerie aux yeux des exigeants spectateurs du Grand Rex (Festival de Paris du Film Fantastique) : à part le titre, le générique et quelques séquences vaguement oniriques, l'ensemble a le ton calme et posé d'une belle histoire racontée à la veillée : l'histoire d'Edna Mae, la femme revenue de la mort, et à laquelle sa terrible expérience avait conféré d'extraordinaires pouvoirs de guérisseuse.

Tout cela est raconté de façon linéaire et purement anecdotique, avec toutes les facilités qu'implique ce type de récit : le milieu social, celui des fermiers du Kansas, n'est utilisé que pour son pittoresque ou pour fournir des réactions primaires d'amour ou de haine ; l'histoire d'amour, puisqu'Edna est jeune et belle, souligne lourdement à quel point l'héroïne se veut « normale », malgré ses pouvoirs. D'ailleurs, ses dénégations n'empêchent pas les pouvoirs en question de paraître troubles : Edna opère des guérisons qui sont de l'ordre du miracle « total », refusant toutes les théories psychologiques qui pourraient rationaliser ses dons, refusant tout autant de se reconnaître l'instrument d'une puissance supérieure, quelle qu'elle soit...

Sous-entendre, comme le fait le film, qu'elle ne doit son pouvoir qu'à sa bonté et son amour des autres, c'est trop ou trop peu. Les seuls mérites du film sont le grand talent d'Ellen Burstyn, qui donne son intérêt à un personnage en définitive très flou et creux, et la séquence finale, assez inattendue, porteuse

à elle seule de plus d'émotion et de sagesse que tout le reste du film.

Jacqueline Nacache

DYNASTY

(Dynastye) Taïwan, 1977, couleurs relief, 1 h 30. Réal. : Mei Chung Chang. Ph. : Zon Su Chang. Prod. : Frank Wong. Dist. : Tridis. Int. : Bobby Ming, Pai Ying, Lin Ta Shaing.

Ce serait un exemplaire des séries Kung Fu historiques sans surprise, si on ne vous donnait pas, à l'entrée des salles de cinéma, une paire de lunettes en carton, pour découvrir les mirages du cinéma en relief.

Il est évident que, dans ces conditions, les fabricants du film ont privilégié tous les mouvements des personnages et des objets venant vers le spectateur et abusé des premiers plans décoratifs ou dramatiquement suggestifs. Il faut que le spectateur en ait plein les yeux et regrette moins d'en avoir moins... dans son porte monnaie (25 F).

Bien que certains effets soient amusants et réussis (la pluie de flèches et de pierres, par exemple...) ces trucs optiques n'apportent guère de novations au cinéma. Auraient-ils enrichi la profondeur de champ chez Renoir ou les gros plans wellesiens ?... On peut en douter ! !...

Dominique Païni

L'HOMME PSYCHOTRONIQUE

(The Psychotronic Man). U.S.A. 1979 - couleurs Asco - 1 h 15 - Réalisation Jack M. Sell - Scénario Jack M. Sell - Musique : groupes locaux de Chicago - Prod. Peter Spelson - Dist. Zephiratos - Int. Peter Spelson (Rocky), Christopher Carbis, Robin Newton.

Rocky, la trentaine, coiffeur dans la banlieue de Chicago, soigne ses maux de tête en roulant. Il boit aussi. Une nuit, il se trouve suspendu dans le vide. Son médecin ne le prend pas au sérieux. Quand le fauteuil du salon de coiffure se met en lévitation, Rocky s'affole, retourne sur les lieux du premier incident. Un vieil homme lui raconte qu'à Orchard Vard des choses bizarres se passent. Rocky pique une crise, tue le vieux en le fixant au fond des yeux.

Enquête de police. Rocky, possédé par une puissance psychotronique — c'est un spécialiste de parapsychologie, interrogé par le shérif, qui l'explique —, tuera encore. Jusqu'au soir où, après une course poursuite, des tireurs d'élite l'abattront. Rocky saute et le monde avec.

Production indépendante et quasi familiale, **l'Homme psychotronique** tente de démarquer **Shinning** et, faute de moyens (même la technique est déficiente ! — raccords désaccordés toutes les cinq minutes), joue de l'arsenal du film de terreur médiocre.

C'est l'échec complet : les effets font long feu, sauf les acteurs qui réussissent à faire rire aux moments voulus les plus dramatiques. Deux « petites » pépites : les plans de nuit sur la route pour la couleur, et un certain plaisir de filmer, c'est peu.

Et il n'y a pas de lecture possible au second degré puisqu'il n'y a pas d'écriture.

Pierre Verbraeken

UN ASSASSIN QUI PASSE

France 1981, couleurs, 1 h 45. Réal., scén. et dial. : Michel Vianey. Ph. : Bruno Nuytten. Mus. : Jean-Pierre Mas. Prod. : Yves Gasser, Daniel Messère. Dist. : SN Prodis. Int. : Jean-Louis Trintignant, Carole Laure, Richard Berry, Feodor Atkine, Béatrice Camurat, Didier Flamand, Jean-Louis Fortuit, Jean-Pierre Sentier.

Il est bien évident que, écrivant et réalisant un « policier », Michel Vianey n'allait pas se contenter de faire, simplement, un film d'action. Son **Assassin qui passe** est beaucoup plus ambitieux et, surtout, beaucoup plus ambigu. Vianey entreprend en effet de nous montrer deux tueurs, un tueur de femmes solitaire et désespéré, interprêté par Richard Berry, et un policier tout aussi solitaire et qui éprouve vraisemblement le même plaisir à tuer. Signe particulier : tous deux désirent la même femme (Carole Laure) mais ne songent pas vraiment à la tuer.

Vianey joue le jeu de l'opposition — rapprochement systématiques de ses deux personnages masculins. Le policier — Jean-Louis Trintignant — déclare à plusieurs reprises que, pour réussir son enquête, il lui faut se mettre à la place du tueur, dans le même état d'esprit que lui. C'est en devinant ce qu'il va faire qu'il pourra peut-être le précéder sur les lieux de son crime.

Le film entier baigne dans une athmosphère assez pesante, qui doit beaucoup à la très belle photographie, d'une perfection glacée, de Bruno Nuytten et à la musique de Jean-Pierre Mas. Et sans Jean-Louis Trintignant, on aurait beaucoup de mal à croire à cette histoire. Mais Trintignant est en train de réussir un « come-back » impressionnant et donne ici au personnage de Ravic — le flic — une consistance et un poids qui rendent l'histoire à peu près crédible. Richard Berry avait la partie beaucoup plus difficile. Il se sort convenablement de son rôle de tueur solitaire, halluciné et pathétique, en adoptant le costume et l'allure de Robert De Niro dans **Taxi Driver**.

Il serait d'ailleurs bien étonnant que Vianey n'ait pas un peu lorgné du côté de Scorsese et de Paul Schrader. Dans les deux cas, il s'agit d'une démarche dont le point de départ est très artificiel. Les limites évidentes du film de Vianey sont qu'il reste d'un bout à l'autre artificiel : pur exercice de style, parfois brillant, parfois extrêmement plat.

Enfin, je suppose que nos camarades féministes n'apprécieront guère la manière dont Vianey utilise Carole Laure. C'est purement et simplement « Sois belle et tais-toi », et le symbolisme sexuel évident (sexe = couteau de l'assassin = revolver du flic, à moins qu'il ne s'agisse plus d'un prolongement que d'une égalité) semble venir tout droit d'un essai sur la théorie de la sexualité adapté aux moyens et à la culture d'adolescents retardés ou de militaires d'active. Ceux-là regarderont ce film comme une bonne manière de se défouler !

Dominique Rabourdin

DIVINE MADNESS

USA, 1980. Réal. : Michael Ritchie. Textes de Jerry Blatt, Bette Midler, Bruce Vilanch. Ph. : William A. Fraker. Arrangements et supervision musicale : Tony Berg et Randy Kerber. Prod. : Michael Ritchie. Int. : Bette Midler (« The divine Miss »), The Harlettes (Jocelyne Brown, Ula Hedwig, Diva Gray), Irving Sudrow, Tony Berg, Jon Bonine, Joey Carsone, Randy Kerser. (les chanteurs).

De tous les formes de cinéma, le spectacle de music-hall en direct retravaillé est celui qui joue le plus sur le voyeurisme et les émotions spécifiques qu'il porte en lui.

Un film comme **Divine Madness** traduit, avec beaucoup de force et d'efficacité émotionnelle, le rapport dialectique subtil qui peut s'établir entre une bête de scène indépendante de toute contrainte, un réalisateur dont le regard dépasse le simple enregistrement et la présence d'un double public (celui du spectacle et nous, qui devenons spectateurs de ces spectateurs).

La première composante (Bette Midler, en l'occurrence), c'est le matériau de base de cette alchimie étrange. Son douloureux dynamisme est une matière à vif qui s'exerce cent coudées au dessus d'un répertoire sentimentalement banalisé. A base de laideur transcendée et de vulgarité assumée, son talent s'inscrit sur des orbites croisées et contradictoires, faites de non-conformismes et d'angoisses diffuses. Elle habite un espace indéfini qui gêne, Dieu merci, la classification et autorise l'exceptionnelle prestation.

Mettre en scène (cinématographique) un spectacle et l'unique objet de ce spectacle, déjà régis tous deux par leur propre mise en scène (psychologique et spatiale), ce n'est pas une sinécure.

Il semble que Michael Ritchie ait choisi de privilégier, dans son montage (issu de trois représentations enregistrées avec chacune dix caméras), le côté ombre sur le côté lumière, la douleur sur l'ironie, la sensualité sur le métier. Tout ce qui participe, chez Bette Midler, de l'instinct vital, de la passion du public, du rapport érotique profond avec une foule qui mugit de plaisir, est mis en valeur, le plus souvent en continuité !

Le reste est affaire de choix dans le cadre d'un montage qui nous frustre et nous comble à la fois : ces plans d'intérieur de scène, que le public du concert ne peut capter et qui disent l'intense sincérité de la vedette, ces contre-plongées de folles lumières qui entretiennent périodiquement la fascination, ces gros plans impudiques qui ne prennent jamais l'interprète en défaut, les rares mouvements d'appareils sur la foule d'où, soudain, Bette Midler est physiquement absente et qui disent bien, en de courts instants de manque, la puissance de son aura ; tout cela est maîtrisé de façon assez lyrique et ceci compense cela.

La qualité majeure de **Divine Madness** est là : dans un voyeurisme respectueux qui n'essaie pas de faire croire qu'il est maître du jeu. Bette Midler a résisté sans effort à Michael Ritchie et son travail. Michael Ritchie n'a pas résisté à une fascination qui le dépasse. Sur le plan du résultat, tout le monde est content. Pourquoi s'en plaindre ?

Gaston Haustrate

Résurrection

Bette Midler,
dans **Divine Madness.**

FANTOME D'AMOUR

FANTOME D'AMOUR

(Fantasma d'amore), Italien, 1980, Technicolor, 1 h 35. Réal. : Dino Risi. Scén. et dial. : Dino Risi et Bernardino Zaponi, d'après le roman homonyme de Milano Milani. Mus. : Riz Ortolani ; thèmes à la clarinette par Benny Goodman. Ph. : Tonino Delli Colli. Mont. : Alberto Gallitti. Corpod. : Dean Filun/AMLF/Roxy Film. Distr. AMLF (Paris). Int. : Romy Schneider (Anna Brigatti Zighi), Marcello Mastroianni (Nono Monti), Eva Maria Meneke (Teresa Monti).

Parfait pour le Festival d'Avoriaz section midinettes. Encore que le scénario soit criblé de crampons, de chevilles, et tendu de ficelles de montagne, il faut une bonne volonté d'apôtre pour, après être entré dans le sujet, ne pas retomber dans la consternation. Au vrai, on y retombe, comme les morts quand le jour se lève sur les cimetières, après avoir joué leurs vilains tours à ce pauvre Mastroianni, qui n'a jamais été si emprunté — mais comment endosser un rôle de père tranquille tarabusté par le zombi de son éclatante maîtresse d'antan ? La mayonnaise de ce faux film d'épouvante, faux film policier, faux film psychologique (non, ce n'est pas un western) ne prenant pas, le cher Dino Risi ne cesse d'en rajouter : infarctus, yeux qui roulent, trémolos, téléphones démoniaques, bref, l'horreur chez soi, entre sa brave épouse un peu trop catho (Eva Maria Meuke est bien la seule dans cette soupe à avoir l'air naturelle, à l'aise et pas en représentation) et un mobilier qui fait honneur aux antiquaires italiens. Romy Schneider, qui est censée, si on ose dire, revenir de l'au-delà pour tirer Mastroianni par les basques du souvenir, sème les pièces de cent lires et des trésors de maquillage dans l'aller comme dans le retour, je veux dire dans l'horreur et dans la beauté. Les intérieurs et les extérieurs sont réussis : nous sommes à Pavie et l'image est signée Delli Colli. Un dernier point : les dialogues sont à faire mourir debout, de rire.

Claude Michel Cluny

KASSBACH

Autriche, 1978, couleurs, 1 h 50. Réal. Peter Patzak. Scén. : Helmut Zenker et Patzak d'après le roman de H. Zenker. Ph. : Dietrich Lohmann et Attila Szabo. Prod. : P. Patzak et Satel Film. Int. : Walter Kohut (Kassbach), Immy Schell (sa femme), Maria Engelstorfer (sa mère), Konrad Becker (son fils), Erni Mangold, Monika Schopfer, Franz Buchrieser, Hanno Poschl, Walter Davy ; Heinz Petters.

Kassbach, c'est le portrait d'un citoyen autrichien ordinaire, tellement ordinaire qu'on se demande pourquoi il est l'objet d'investigations policières sur lesquelles s'ouvre le film, et qui constituent le sujet même du film (et son titre). L'habileté du scénario consiste à ménager le suspense là-dessus...

Karl Kassbach, petit commerçant partisan de l'ordre, est un nostalgique de la guerre de 40. Son mépris des femmes, sa haine des immigrés et des jeunes l'amènent à travailler au sein d'un groupe néo-nazi et à participer à des actions de plus en plus violentes dont l'une viendra, un jour, à s'exercer sur son propre fils.

Le fanatisme de cet être médiocre, mu par la lâcheté, la peur et comme une culpabilité viscérale qu'il projette sans cesse sur ses victimes, comme une vengeance à ses propres limites, est traduit par un scénario très habile quant à la progression du personnage, et celle, parallèle, de notre sentiment de rejet par rapport à lui.

Une mise en scène classique et distanciée, une photo privilégiant les bruns et les gris, nous placent assez vite dans la position du spectateur-juré, en possession de tous les chefs d'accusation mais n'ayant entendu aucune défense ou circonstance atténuantes...

Le film fonctionne sur un malaise qui n'est pas étranger au caractère didactique de la démonstration : images du racisme autosatisfait, du fascisme banalisé, à la fois médiocres et inquiétants.

Catherine Taconet

PLEIN SUD

France, 1980, couleurs, 1 h 30. Réal. : Luc Béraud. Sc. : Luc Béraud et Claude Miller. Ph. : Bernard Lutic. Son : Paul Lainé. Musique : Eric Demarsan. Pr. : Cinéproduction, Gaumont, Films Dara (Barcelone). Distr. : Gaumont. Int. : Patrick Dewaere (Serge), Clio Goldsmith (Carol), Jeanne Moreau (Hélène), Guy Marchand (Max), Pierre Dux (Rognon).

Malgré la confusion extrême (délibérée ?) de son scénario, **Plein Sud** laisse deviner, globalement, où il veut en venir. A priori, on ne peut qu'adhérer à ce type de fantasme cinématographique qui travaille pour nous et nous rappelle douloureusement tous les courages que la vie nous a proposés et à qui nous n'avons pas su donner une réalité concrète.

Le romanesque si spécifique que sait produire le cinoche aurait dû découler naturellement de cette histoire de prof et d'écrivain rangé, acceptant, l'espace d'un regard et d'une fascination, de suivre une belle fille, de flirter avec la passion et de ren-

contrer l'aventure en Espagne.

Comment expliquer, dès lors, qu'avec un scénario de cette nature, le métier de Béraud et d'excellents acteurs, la mayonnaise ne prenne pas ?

Ce qui est certain, c'est que **Plein Sud** distille un ennui singulier que tout son système référentiel (à Jack London, en particulier) accentue plus qu'il ne nourrit.

Ce qui paraît évident, également, c'est la gratuité totale du propos qu'aucun discours d'aucune sorte ne sous-tend, un discours qui aurait pu porter l'imagination (parfois astucieuse) de Luc Béraud au delà de la facilité. Béraud n'aurait-il rien à dire, rien à montrer d'autre que cette fuguace rêverie d'adolescent sur le retour ?

Sans doute cette œuvre de vernis pêche-t-elle par là : dans l'expression d'une sensibilité et d'un savoir-faire qui n'ont, ni l'une ni l'autre, trouvé la finalité qui les justifierait.

Gaston Haustrate

C'EST MA CHANCE

(It's my Turn) USA, 1980, Metrocolor, 1 h 31. Réal. : Claudia Weil. Scén. : Eleanor Bergstein. Ph. : Bill Butler. Mus. : Patrick Williams. Prod. : Rastar (Martin Elfand). Dist. : Warner-Columbia. Int. : Jill Clayburg, Michael Douglas, Charles Grodin, Beverly Garland, Steven Hill, Teresa Baxter, Joan Copeland, John Gabriel, Charles Kimbrough, Roger Robinson, Jennifer Salt, Daniel Stern, Diane Wiest.

Sur le plan du scénario, cette comédie (second film de Claudia Weil) mélange étrangement la modernité et les thèmes les plus éculés d'Hollywood.

C'est ma chance, c'est l'angoisse séculaire d'être « vieille fille » de la famille et d'attendre l'amour-passion comme remède infaillible aux problèmes existentiels de la femme, ou comme moteur de ses décisions.

Pourtant Katherine est une femme évoluée et probablement un peu féministe : elle approuve la grand-mère qui refuse d'être la « baby-sitter » non payée de ses petits-enfants, est d'accord avec ses amies qui lui répètent que l'amour « ça s'obtient à force d'efforts », et vit même une relation-compromis avec Homer parce que en vivant ensemble, ils ont beaucoup d'espace...

Mais Katherine a gardé un côté « fleur bleue », n'a pas renoncé à attendre autre chose, à désirer « la » vraie relation amoureuse de sa vie... Ce n'est pas un hasard si le sujet de sa thèse de mathématiques est justement sur la « fusion à deux ».

L'amour-panacée, elle va curieusement le rencontrer au (re)mariage de son propre père en la personne du fils de sa nouvelle belle-mère.

Ce côté **Cousin cousine** (dont le succès, Outre-Atlantique, a été énorme) a dû séduire les producteurs ; sans compter une facile interprétation psychanalytique des situations : *« On est trop nombreux dans ce lit »*, dit Katherine à Ben. En effet, à y regarder de plus près, les fantômes du père et de la mère ne sont pas loin, sans compter ceux de la femme de Ben et de Homer.

Le choix de Jill Clayburg (la mère dans **la Luna** de Bertolucci, et ici presque un peu âgée pour le rôle) accentue d'ailleurs le côté quasi incestueux de cette relation.

En fait, dans ce film, on récupère des thèmes à la mode en les accomodant à une sauce romantique qui a fait ses preuves. Il peut arriver que le spectateur s'y laisse prendre, et il est vrai que Ben (Michael Douglas) est nettement plus séduisant qu'Homer. Mais toutefois, le désastre pointe un peu trop derrière, ce prétendu happy end. Parlons qu'il a été imposé à Claudia Weill par la production.

Catherine Taconet

LES MALHEURS DE SOPHIE

France, 1979, couleurs, 1 h 27. Réal. : Jean-Claude Brialy. Scén. et dial. : Luc Béraud et J.-Cl. Brialy d'après le roman de la Comtesse de Ségur. Ph. : Jean-François Robin. Mus. : Jean-Jacques Debout (chansons interprétées par Chantal Goya). Prod. et dist. : Gaumont. Int. : Paprika Bommenel, Frédéric Mestre, Carine Richard, Sandra Gula, Sophie Deschamps, Michel Larivière, Claire Mirande, Annie Savarin, Philippe Roussel, Patrick Gobert.

On atteint avec ce film les sommets de la prétention et de la nullité. Les acteurs sont nuls et volontairement guindés, Brialy réussit même à rendre les enfants mauvais acteurs, la couleur est laide, la musique mièvre et sirupeuse, la mise en scène inexistante.

Les enfants ne s'y trompent pas qui s'ennuient ferme à cette production d'après la Comtesse de Ségur, dont Luc Béraud ne craint pas de signer l'adaptation nullement distanciée, totalement dénuée d'humour et de vrais sentiments, et résolument passéiste, pour ne pas dire réactionnaire.

Dans son petit château d'Anjou, la mère de Sophie passe son temps à recevoir les Madame de, tandis que les domestiques, en grand nombre, souvent gros, laids, fiers de servir leurs maîtres, souffrent toutes leurs exigences, et sont toujours au travail.

Tout le monde se vouvoie ; Paul (c'est un garçon !) est le seul enfant raisonnable, un rien « sainte nitouche » et appelle sa cousine « Mademoiselle » ; Sophie appelle sa bonne « ma fille » et lui fait jouer à l'âne sans que sa mère y trouve rien à redire ; les parents, snobs et sadiques, sont les gardiens d'une morale de la faute avouée et garantissent la pérennité de valeurs débilitantes et déshumanisantes.

Catherine Taconet

L'ESPRIT DU VENT

(Spirit of the Wind) USA, 1978, 2 h 07. Réal. : Ralph Liddle. Scén. : Ralph Liddle, John Logue, d'après une nouvelle de George Attla. Ph. : John Logue. Mus. et chans. orig. : Buffy Sainte Marie. Prod. : Raven Pictures, Devon Ltd. Int. : Plus Savage, George Clutesi, Slim Pickens, Chief Dan George, Rose Attla Ambrose, Rudy Wiehl, Eileen Newman, Louis Ambrose, Phyllis Attla, Curtis Erhart.

Tiré d'une nouvelle autobiographique de George Attla, le plus grand champion de courses de traîneaux à chiens, **l'Esprit du vent** nous conte l'histoire d'un être diminué, né au cœur de l'Alaska, qui, grâce à son courage et son obstination, vaincra la fatalité qui semblait peser sur lui.

Au premier chef, l'œuvre se présente comme un film de fiction bien construit, ménageant sans cesse la place à la curiosité et l'intérêt du spectateur, la course de traîneaux finale constituant sans doute le clou du « spectacle ». Si nous mettons le mot spectacle entre guillemets, c'est que le film ne nous a pas vraiment séduit par cet aspect, pas plus que par son idéologie volontariste, « compétitive », ni par sa réflexion sur l'adaptation d'une culture dans le meilleur des cas.

Les moments qui nous ont le plus touché sont ceux où le film recrée par la fiction une démarche qui pourrait être celle d'une étude à vocation ethnographique. Le regard que porte Ralph Liddle sur les Indiens de l'Alaska lors des séquences « descriptives » au tempo plus lent est à la fois tendre et serein. Pour être saisis dans leur simplicité, les gestes quotidiens acquièrent une grandeur paisible, une tranquillité vieille comme le monde car elle repose sur la nécessité où se touve l'homme de s'accorder à la nature sans trop la violenter, dans ce type de civilisation en tout cas. Superbe paradoxe de la représentation qui veut faire plus vrai que le vrai, et qui parfois y arrive.

En outre, Ralph Liddle s'en est donné à cœur joie sur les grands espaces de l'Alaska, pour notre plus grand plaisir d'ailleurs car il possède ce sens lyrique de l'espace propre aux grands cinéastes du muet.

Pour toutes ces raisons, on peut regretter qu'il prête une oreille trop complaisante à un discours un peu moralisateur, « occidental » dirais-je presque.

Quoiqu'il en soit, l'œuvre contient suffisamment de qualités pour justifier le déplacement et assez de vérité pour nous permettre de rêver.

Alain Carbonnier

SIGNÉ FURAX

France, 1981, couleurs, 1 h 25. Réal. : Marc Simenon. Scén., adapt. et dial. : Marc Simenon, Xavier Gélin, d'après le roman « le Boudin sacré » de Pierre Dac et Francis Blanche. Cont. dial. : Henri Marc, Claude Angibeaud. Ph. : André Domage, Frank Séchan, René Chabal. Mus. : Jean-Jacques Giraud, Gérard Loussine. Prod. : Gilbert de Goldschmidt, Mylène Demongeot. Dist. : Les Artistes Associés. Int. : Bernard Haller, Jean-Pierre Darras, Dany Saval, Mylène Demongeot, Michel Galabru, Paul Preboist, Jean Le Poulain, Michel Constantin, Gérard Hernandez, Fred Pasquali, Xavier Gélin, Roger Carel, Pierre Mondy, Gérard Loussine.

Qui ne se souvient de l'immortel feuilleton qui fit (comme le temps passe !) les grands jours d'*Europe 1* ? Tout y était radieusement délirant, de l'imagination débridée de Francis Blanche aux ineffables canulars verbaux de Pierre Dac.

Marc Simenon à fait mieux (ou plutôt pire) que se souvenir : il en a fait un film, et un film raté parce que respectueux à l'extrême du modèle, comme si la parole, le bruit, le son pouvaient, *tels quels*, se transcrire en image.

Le gag parlé ou le jeu de mots, cette mise à plat d'un langage pris au pied de la lettre où triomphait Pierre Dac, ne donne rien, strictement rien, à l'écran, devenant à la limite incompréhensible.

Ces monuments qui se ramolissent ou disparaissent, l'enquête des inspecteurs Black and White et du commissaire Socrate pour mettre la main sur l'insaisissable et provocant Furax, ne nous amusent guère, et quel que soit le soin apporté à la réalisation, ont du mal à faire simplement sourire.

Peut-être que ce film distraira ceux pour qui Furax sera une découverte (et malgré tout, j'en doute), mais les *auditeurs* de cette série géniale ne pourront jamais, j'en suis à peu près sûr, en devenir les *spectateurs*.

Tristan Renaud

EST-CE BIEN RAISONNABLE ?

France, 1981, Kodacolor, 1 h 49. Réal. : Georges Lautner. Scén. : Jean-Marie Poiré. Ph. : Henri Decae. Mus. : Philippe Sarde. Prod. : Sara Films, Antenne 2. Dist. : AMLF. Int. : Miou-Miou, Gérard Lanvin, Renée Saint-Cyr, Michel Galabru, Julien Guiomar, Henri Guibert, Jean-Pierre Darroussin, Eva Harling.

Oh ! Oui. Raisonnable, ça l'est, de bout en bout, ce qui ne manque pas de surprendre, s'agissant d'un film qui se voulait sûrement un tantinet folingue.

Lautner reprend ici le schéma auquel il doit ses meilleures réussites : sur une trame vaguement policière, des variations qui sont autant d'échappées dans l'insolite et l'humour noir. Situations cocasses, personnages farfelus, dialogues à l'emporte-pièce où fleurissent les coq-à-l'âne et les mots d'auteurs. Tous les ingrédients sont là et pourtant la sauce ne prend pas.

A cela, me semble-t-il plusieurs raisons. L'indigence et la platitude d'une mise en scène complètement anémiée, le manque d'inspiration d'un Michel Audiard visiblement en petite forme, et surtout les faiblesses et les insuffisances de l'interprétation.

On mesure mieux, a con-

trario, ce que pouvait apporter au **Monocle noir** ou aux **Tontons flingueurs** la présence d'un Paul Meurisse, d'un Bernard Blier, ou d'un Francis Blanche. Ni Renée Saint-Cyr, ni Julien Guiomar, ni même Michel Galabru, pourtant habitués à la charge et à la caricature, ne font le poids.

Mais il y a plus grave. Miou-Miou et Gérard Lanvin utilisés, eux, à contre-courant, ce qui pouvait être intéressant détonnent et tirent, malgré eux, le film vers un tout autre registre, celui de la bleuette entre le loubard en cavale et la journaliste intègre, le tout sur fond de duplex à poutres apparentes et vue imprenable.

De là, un film qui ne trouve jamais sa voie et se perd entre la sagesse et la fantaisie, entre le sentimental et le parodique, entre le réalisme et le loufoque. Dommage. Mais était-ce bien raisonnable d'espérer mieux d'un cinéaste qui a depuis belle lurette perdu toute ambition ?

Frantz Gévaudan

Mr PATMAN

(Mr. Patman) USA, 1980, couleurs, 1 h 50. Réal. : John Guillermin. Scén. : Thomas Hedley. Ph. : John Coquillon. Mus. orig. : Paul Hoffert. Prod. : William Marshall, Alexander Mac Donald. Dist. : Gimis films, P.M. Productions. Int. : James Coburn, Kate Nelligan, Fionnula Flanagan, Les Carlson, Candy Kane, Michael Kirby, Alan McRae, Jean Rubes.

Imaginez de passer deux heures avec quelqu'un qui ne vous intéresse pas a priori et qui vous raconte sa vie comme une suite d'événements stéréotypés. C'est un peu ce qui se passe avec **Mr Patman**.

Le personnage n'est pas très intéressant, c'est un homme d'une cinquantaine d'années qui n'est bien qu'en la compagnie de son chat et des malades dont il s'occupe à l'hôpital psychiatrique de la petite ville du Canada où il vit. S'il vit seul, ce n'est pas faute de plaire aux femmes, elles sont toutes folles de lui, sa logeuse, en particulier, et sa collègue Peabody qui voudrait l'emmener avec elle en Californie.

A l'hôpital, Patman se prend pour Dieu (voir la place de la caméra à la place du crucifix dans l'église, puis à la place de Patman avec ses malades, les cadrages sont symétriques et se renvoient) : les malades guérissent parce qu'elles l'aiment ou se suicident parce qu'il ne s'occupe pas assez d'elles.

La façon d'envisager l'univers psychiatrique comme galerie de personnages un peu spectaculaires est indentique à celle de nombreux autres films, l'idée que l'amour guérit la folie est sympathique mais plutôt simpliste. Faire finalement sombrer Patman lui-même dans la folie, c'est céder au mythe que la fréquentation de la maladie mentale menace l'équilibre personnel.

Catherine Taconet

L'HOMME FRAGILE

France, 1981, Couleurs, 1 h 26. Réal., scén. et dial. : Claire Clouzot. Ph. : Jean Monsigny. Mus. : Jean-Marie Sénia. Prod. : Link Productions. Dist. : Planfilm. Int. : Richard Berry, Françoise Lebrun, Didier Sauvegrain, Catherine Courvet, Sandrine Kljajic, Louise Latraverse, Catherine Gandois, Jacques Serres, Albert Dray, Isabelle Sadoyan, Jean Lanier, Jacki Pratoussi, Renaud Fleuri.

Que Claire Clouzot n'ait pas l'envergure créatrice qui convienne aux ambitions dont témoigne son premier film, voilà qui est évident. On le regrette d'autant plus que son sujet n'est pas négligeable, c'est le moins qu'on puisse dire, sa peinture de milieu professionnel aussi naïve que sincère et ses rares licences poétiques plus intentionnelles que réussies.

Si l'agacement que procure le film venait de la texture sentimentale du scénario (un chassé-croisé amoureux post-MLF), on pourrait le mettre à son actif. Mais ce serait prêter à cet **Homme fragile** plus d'audace qu'il n'en témoigne en vérité.

Les personnages de Claire Clouzot, à son héros près (mais cela tient surtout à l'interprétation de Richard Berry qui lutte avec persévérance contre les archétypes sclérosants qui définissent son personnage) sont plus des représentations d'idées et de psychologies datées que des êtres reconstruits et censés nous émouvoir.

Il en va de même pour le milieu professionnel décrit (les correcteurs). Il ne suffit pas de rassembler des expressions techniques et des private-jokes pour donner vie à un milieu précis et à ses composantes humaines.

Il ne suffit pas non plus de « poétiser » visuellement le réalisme quotidien pour s'imaginer qu'il y trouve ipso facto sa transcendance. Dans les scènes qui s'y essayent, l'élaboration visible prévaut toujours sur le résultat.

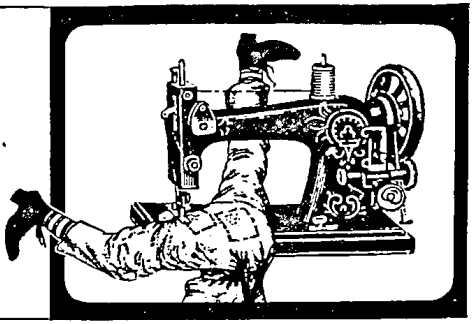
D'où, dans ce film, une presque totale absence d'émotion, sinon en germe, parfois, et qui n'éclot jamais.

Ce film fragile témoigne, par l'incapacité qu'il révèle à trouver un ton, d'une angoisse qui fut peut-être paralysante. Prêtons-lui cette excuse. Je crains qu'on ne puisse lui en trouver d'autre.

Gaston Haustrate

Richard Berry dans l'Homme fragile.

LES GRANDES REPRISES



L'IDIOT

Akira Kurosawa

Décidément, Kurosawa n'est pas un « auteur théâtral ». Pourtant, dans ***l'Idiot****, ce n'est pas une pièce de théâtre qu'il adapte, mais l'un des romans de son auteur préféré. Malheureusement, l'admiration qu'il porte à Dostoïevski se traduit par un respect de la trame textuelle et des personnages qui deviennent bien vite des carcans.*

Alors qu'il n'hésite pas à transformer un prince russe du XIXe siècle en un Japonais du XXe, on a l'impression qu'il ne s'est pas démarqué de la pesanteur de l'écriture dovstoïevskienne, proprement géniale en littérature mais difficilement traduisible en termes cinématographiques.

Pour avoir trop voulu rendre compte des méandres de la psychologie de chaque personnage, Kurosawa est tombé dans le travers théâtral — travers au sens où les formes théâtralisées qui expriment la qualité et l'originalité de certains cinéastes ne nous semblent pas être la marque de cet auteur.

Comme il le fera dans ***les Bas-fonds****, six ans plus tard, Kurosawa va forcer sur la direction d'acteurs et, paradoxalement, l'apparente sobriété du jeu met plus en relief encore la stéréotypie de Mori Masayuki et les tics de Toshiro Mifune qui sont pourtant des acteurs de grand talent.*

Voilà un grand metteur en scène, un grand écrivain ; le premier, pétri d'admiration pour le second, adapte l'un de ses romans, il en résulte une œuvre décevante,

Cela dit, une œuvre décevante de Kurosawa vaut bien des chefs-d'œuvre d'écrivaillons du cinéma. En effet, il y a une chose qu'il ne rate pas : l'intégration, voire la fusion des personnages aux décors de la vie quotidienne, et s'il les pousse dans le sens du fantastique, c'est d'une main assurée.

Plastiquement, ***l'Idiot*** *est une réussite complète, un vrai film en noir et blanc, avec le jeu de l'un à l'autre passant par toutes les nuances subtiles du gris. Entre la pureté de la neige et la noirceur du crime, il n'est que grisaille impossible à vivre pour qui a le cœur pur, et ce gris doit s'épanouir dans un sens ou dans l'autre.*

C'est là où nous retrouvons le grand Kurosawa, servi admirablement par son chef opérateur Toshio Ubukata.

Alain Carbonnier

L'IDIOT (Hakuchi) Japon, 1951, nb, 2 h 45. Réal. : Akira Kurosawa. Scén. : Eijiro Hisaita, A. Kurosawa, d'après le roman de Dostoïevski. Ph. : Toshio Ubukata. Mus. : Fumio Hayasaka. Déc. : Takashi Matsugama. Mont. : Yoshi Sugihasa. Prod. : Shochiku. Dist. : MK2 Diffusion. Int. : Masayuki Mori (Kameda), Toshiro Mifune (Akama), Setsuko Hara (Tacko Nasu), Takashi Shimura (Ono), Yoshiko Kuga (Ayako Ono).

QUAND LA VILLE DORT

John Huston

C'est toujours une épreuve que de revoir un classique, quelle que soit l'importance de sa réputation. Dans le cas de **Quand la ville dort (Asphalt Jungle)** deux éléments gênent, au départ, me semble-t-il, l'accord immédiat avec le film : sa différence par rapport à un genre auquel il se réfère et dont il ne respecte, en fait, guère les règles ; sa singularité quant à une thématique ultérieure dont la connaissance perturbe quelques instants la lecture que l'on fait instinctivement du film.

Une fois assimilée et dépassée cette réticence, opère ce qu'il faut bien appeler, faute de mieux, la « magie » hustonienne.

Dans **Asphalt Jungle,** elle se manifeste à un triple niveau.

Il y a d'abord la liberté que s'octroie le réalisateur dans le traitement des personnages de film noir : ils ont tous, ici, quel-

que chose qui les situe bien au-delà des archétypes et ils méditent, non sans humour, sur le grain de sable du hasard et sa fonction dans le devenir de chacun. Violence et finesse, dans cette œuvre, font bon ménage, et c'est assez inattendu.

Par ailleurs, Huston se sert du physique des êtres et de la réalité sensuelle des objets avec bien plus d'intelligence que dans la plupart des films de ce genre à l'époque (nous sommes en 1950). Le film est composé de cadrages « pleins » (de corps, de visages, d'objets), dans des tonalités sombres (la nuit, toujours) et des intérieurs étouffants (encore un peu expressionnistes).

Enfin Huston impose à ses personnages/acteurs des passés/présents moins souvent expliqués que suggérés et qui, habitant les personnages jusqu'au bout, leur permet de s'accorder finalement à la poétique de Huston : quitter la jungle de l'asphalte pour les verts pâturages du désir profond — ô mort, où est ta victoire ?

On attrape le « finale » dans la gueule en cherchant vainement à contrôler son émotion. Puis on parle de « secret perdu », histoire de dire quelque chose. Et quand on s'aperçoit de quelle manière le film traîne dans la mémoire, on se dit que Huston, décidément, est encore bien sous-estimé.

Gaston Haustrate

ASPHALT JUNGLE (Quand la ville dort), USA, 1950, nb, 1 h 50. Réal. : John Huston. Scén. : Ben Maddow et John Huston d'après le roman de William R. Burnett. Ph. : Harold Rosson. Mus. : Miklos Rozsa. Prod. : John Huston pour MGM. Distr. : Les Grands Films Classiques. Int. : Sterling Hayden (Dix), Louis Calhern (Emmench), Jean Hagen (Doll), James Whitmore (Doc), John Mc Intire (le commissaire), Anthony Caruso (Louis), Marilyn Monroe (Angela).

LA FEMME A ABATTRE

Raoul Walsh

Walsh fut et reste une pierre d'achoppement pour la critique, qu'elle soit thématique, structurale, voire idéologique. La majeure partie des écrits sur Walsh (dont très peu de tentatives de synthèse) relève de la critique de goût (à la limite du subjectivisme forcené et de l'impressionnisme) : on aime ou on n'aime pas. Et si l'on n'aime pas, c'est souvent pour des raisons extérieures, dénégation du plaisir immédiat au nom de valeurs morales (violence excessive), intellectuelles (naïveté des scénarios ou des personnages) ou idéologiques (individualisme, fascisme, misogynie et autres accusations à courte vue).

La Femme à abattre présente un intérêt particulier : film prévu pour être tourné par Bretaigne Windust et commencé par celui-ci, Walsh n'en est que le « metteur en scène ». De ce fait, le sentiment, partagé par les amateurs du cinéma de Walsh, d'un film parfaitement « walshien » ne peut provenir que de la facture de l'œuvre et non d'une thématique (à ce jour, de toute façon, encore indéfinie). Ce qui nous amène à saisir ce qui est peut-être l'une des caractéristiques premières de l'œuvre de Walsh et particulièrement de la Femme à abattre, le caractère extérieur de sa mise en scène et, corrélativement, strictement physique.

Entendons par là que la Femme à abattre est étonnamment exemplaire de ce cinéma américain « phénoménologique » que les années cinquante célébraient, de Sartre à Merleau-Ponty. Il est d'ailleurs intéressant de constater que, selon le témoignage du scénariste Martin Rackin, Bretaigne Windust fut exclu du tournage parce que son travail semblait trop « mou » : faut-il comprendre par là que la production attendait du réalisateur cette inscription physique et violente des corps, des gestes, dans l'espace cinématographique ?

« *Action, action, action. Cela fut le thème des premiers films et c'est le thème de ceux qui ont aujourd'hui du succès. Que l'écran soit sans cesse rempli d'événements* » (*Présence du cinéma* n°13). Telle est la philosophie cinématographique de Walsh, qui ne semble pas avoir tenu d'autre propos général sur le cinéma. Tel est dans doute le secret de la fascination qu'exerce sur tout spectateur la Femme à abattre. A tel point que le film prend l'allure d'une épure, d'un archétype du *thriller*. D'où l'impression de *primarisme* des personnages, des événements, des sentiments (que le terme soit donné comme péjoratif ou valorisant) et cette référence à Griffith souvent évoquée à propos de Walsh.

Dans le premier tiers du film, nous suivons une série d'actes dont la signification nous échappe, notre esprit étant tenu en éveil par ce manque même d'explication. Il y a comme une opacité de l'image, réduite à la simple démonstration, rebelle à toute interprétation. Puis le flash-back nous livre les événements qui ont conduit à ce que nous avons vu précédemment.

Malgré ce regard extérieur, contemplatif, sur des actes, ce n'est pas le mécanisme de cette action qui importe, mais ce dont il est l'effet. Toute l'intrigue repose sur le fait de savoir si le District Attorney Ferguson va ou non retrouver le détail qui l'avait frappé (la couleur des yeux d'Angela Vetto), la dernière partie du film n'étant que la conséquence de cette découverte.

En ne filmant que les corps et les êtres en mouvement, Walsh filme avant tout l'aventure intérieure. Le sujet du film

n'est pas une lutte de forces (police contre gangsters), mais un suspense intérieur. Si le film joue sans cesse sur la violence des gestes, ceux-ci n'ont de valeur réelle que par rapport à l'intelligence qu'ils révèlent : nous ne nous demandons pas qui sera le plus fort, mais qui sera le plus habile. Nous sommes à cent lieues du Walsh baroudeur mal dégrossi mais dont la vitalité suffirait à lui faire pardonner une certaine primarité. Il filme avant tout un itinéraire subjectif, où le héros se bat plus contre lui-même que contre le monde.

C'est ainsi qu'il peut apparemment respecter les structures et les codes du thriller traditionnel (le roman de James Eastwood dont le film est tiré — à moins que le livre ne soit l'adaptation du scénario — est assez médiocre et banal) sans jouer la carte facile et intellectualiste du cinéaste qui se veut supérieur au genre (tel le Huston de **Quand la ville dort !** ou le Kubrick d'**Ultime razzia**).

La subversion est ici interne, voire intime. Le cinéaste ne plaque pas un propos personnel, une morale sur l'histoire qu'on lui a confiée (et qui est pour lui une matière première brute, ou même titre que les paysages ou les acteurs) : il chante au contraire cette matière, la met en relief, la sert plus qu'il ne s'en sert. D'où l'accusation de conformisme idéologique, de « fascisme » et autres, qu'il encourt : son œuvre respecte en tous points les formes, les signifiants de l'idéologie américaine, des valeurs de *l'American way of life*.

Mais ce respect n'a évidemment rien à voir avec une quelconque acceptation pure et simple de cette idéologie (ou, du moins, il y a prise en compte de celle-ci en tant que partie du réel, et non approbation morale). A la fin de **la Femme à abattre**, nous ne savourons pas la victoire de la police et la défaite de la pègre (ou du Mal), d'autant que, malgré l'abstraction du personnage de Ferguson (à quoi répond l'extrême concrétisation de son incarnation par Bogart), nous ne le percevons jamais comme le représentant de l'autorité, du pouvoir, mais comme un être accomplissant une tâche qu'il s'est fixée (pas plus que Mendoza ou Rico ne symbolisent la déliquance ou le gangstérisme).

Walsh est un des rares cinéastes chez qui la « vision du monde » se confond avec la vision pure et simple, matérielle, physique, de ce que montre le film. Pas de décollage apparent, mais une évidence des êtres et des choses qui cache un mystère profond que le cinéaste nous invite à déceler par le regard (les yeux d'Angela) : tout regard implique une expression, un sens, une réflexion. **La Femme à abattre** est un peu le « discours de la méthode » de Raoul Walsh.

Joël Magny

LA FEMME A ABATTRE (The Enforcer) USA, 1951, nb, 1 h 27. Réal. crédité : Bretaigne Windust. Réal. non crédité : Raoul Walsh. Scén. : Martin Rackin. Ph. : Robert Burks. Mus. : David Buttolph. Mont. : Fred Allen. Prod. : Milton Sperling (une prod. United States Prod. pour Warner Bros). Dist. : GFC. Int. : Humphrey Bogart (Dist. att. Ferguson), Ted de Corsia (Joe Rico), Zero Mostel (« Big Babe » Lazich), Everett Sloane (Albert Mendoza), Roy Roberts, Lawrence Tolan, King Donovan, Susan Cabot.

LE ROMAN DE MARGUERITE GAUTIER

George Cukor

La réédition de ce film de George Cukor, un de ses plus réussis, remet en mémoire la carrière d'un des cinéastes les plus représentatifs du cinéma hollywoodien des années trente.

La mise en scène, pour Cukor, n'est pas une simple affaire de reproduction : ni reproduction de la réalité, ni reproduction en termes cinématographiques d'un roman classique, mais une véritable réécriture.

George Cukor a excellé dans presque tous les grands genres hollywoodiens et c'est sans surprise que l'on mesure combien **Camille ou le roman de Marguerite Gautier** demeure, en 1981, un modèle du genre romantique.

Comme **David Copperfield**, réalisé deux années auparavant, **Camille** témoigne d'un effort de Cukor vers la reconstitution la plus exacte possible d'une époque, ici celle du second empire, et qui débouche sur une vision critique de la dite *« Belle Epoque »*, au sein de laquelle conformisme de classe, vénalité, et défense de privilèges faisaient bon ménage.

Ce film de Cukor reste exemplaire de la façon dont Hollywood sut parfois transformer ce genre noble du spectacle qu'est le mélodrame en partition lyrique et en analyse sociale lucide.

Cette peinture, toute stendhalienne, de l'amour-passion, outre le plaisir qu'elle procure par une photographie admirable (Karl Freund), la richesse des décors et l'élégance de la direction d'acteurs, atteste, chez Cukor, un point de vue réaliste plus proche de Balzac que de Dumas fils, tant les rapports sociaux sont les moteurs de l'intrigue.

L'interprétation, très retenue, de Greta Garbo, contribue sans doute beaucoup au peu de rides du film. Garbo était aussi une voix. Elle exprime l'incertitude, l'angoisse, la lassitude, magistralement.

Pourtant la Divine est le contraire d'un éternel féminin sacrifié et on peut s'amuser à songer que certaines séquences auraient pu être tournées par une des actrices cukoriennes par excellence : Katharine Hepburn.

Le regard de Cukor sur Garbo/Marguerite n'est pas celui du rêve, du fantasme, comme chez un Minnelli, par exemple. Cukor traite le personnage très sentimentalement, en même temps qu'avec une fascination très intellectuelle pour la femme souveraine que l'on peut dénoter chez le personnage de Marguerite. En comparaison, Robert Taylor paraît aujourd'hui un peu fade et bellâtre... Ses rôles de maturité *avancée* **(Traquenard)** passent mieux les années.

On reste ébahi enfin par la qualité de la multitude des rôles de composition qui entourent le couple vedette. Ce qui donne lieu à de nombreuses scènes drôles et brillantes, en particulier celles des réceptions et les soirées théâtrales.

A ce propos, Jean Domarchi parla d'une *Cukor's touch* qui résiderait dans l'aptitude à traduire le comique des situations dramatiques. **Le Roman de Marguerite Gautier** est illustratif de cette hypothèse. Plus les personnages qui entourent Marguerite sont burlesques, plus Garbo semble souffrir et s'ennuyer.

Marguerite Gautier est probablement un des plus étonnants portraits en *creux*, dessiné par antagonisme à ce qui l'entoure. Bolognini est loin d'avoir su égaler ce désespoir, cette description de l'ennui à vivre.

Dominique Païni

LE ROMAN DE MARGUERITE GAUTIER (Camille). USA, 1936, nb, 1 h 50. Réal. : George Cukor. Scén. : Zoe Atkins, Frances Marion, James Hilton, d'après le roman et la pièce d'Alexandre Dumas fils. Ph. : William Daniels, Karl Freund. Déc. : Ceddric Gibbons. Mus. : Herbert Stothart. Chorégraphie : Val Raset. Cost. : Adrian. Mont. : Margaret Booth. Prod. : David Lewis (MGM). Dist. : GFC. Int. : Greta Garbo (Marguerite Gautier), Robert Taylor (Armand Duval), Lionel Banymore (M. Duval père), Jessie Ralph (Nanine), Henry Daniell (baron de Varville), Laura Hope Crews (Prudence), Rex O'Mally.

BELLISSIMA

Luchino Visconti

Réaffirmons-le d'emblée : **Bellissima** demeure, en 1981, un film admirable, une œuvre de transition dans l'œuvre de Visconti, une clé pour comprendre l'évolution du réalisme cinématographique de l'après-guerre en Europe.

C'est, par ailleurs, encore aujourd'hui, un film bouleversant et le plus grand rôle de la Magnani. Dans aucun autre film, elle n'a été si immense, tant elle occupe tout l'écran par sa présence physique et tout l'espace sonore du film par un dialogue qu'elle transforme en un *aria della diva*.

Mais, à la différence d'autres rôles, sa vitalité exubérante demeure un moyen au service d'une démarche chère à Visconti : l'extériorisation intense de Magnani constitue la relation vivante de son personnage

LA FEMME A ABATTRE.

LE ROMAN DE MARGUERITE GAUTIER

BELLISSIMA

avec son milieu et non le cabotinage d'une star. Sans doute fallait-il le génie de Visconti pour transformer l'énergie magnanienne en une économie.

Le scénario de **Bellissima** est un des plus simples parmi ceux que Visconti a mis en scène. La grande unité dramatique de **Bellissima** est sans doute due au sujet initial de Zavattini qui savait dramatiser un très mince argument. Ainsi, à la différence de la majeure partie des films de Visconti, l'*histoire* de **Bellissima** peut être résumée en peu de mots : Maddalena, femme du peuple, veut faire de sa fille une actrice de cinéma et se heurte au cynisme et aux illusions du monde du spectacle. Elle découvre la dignité en refusant de vendre son enfant.

Cette extrême concentration explique, en partie, la construction du film en tableaux significatifs, relativement étrangère aux lentes maturations dialectiques habituelles des drames viscontiens. **Bellissima** est, au contraire, un film rapide, très découpé, dont la netteté des enchaînements n'est pas sans rapport avec l'extrême cruauté du film.

Bellissima est le film de transition, chez Visconti, entre un réalisme sans cesse miné par le tourment de la représentation **(Ossessione, Terra Trema)** et un baroquisme travaillé par l'analyse matérialiste du *trasformismo*, du procès historique. **(Senso, Gattopardo).** Jean Douchet notait justement à ce propos, combien **Bellissima** était une gageure : *« à partir du laid et du grotesque pour arriver au beau et au sublime ».*

En effet, bien qu'il soit encore marqué par la lèpre de décors miséreux, la description du mode de vie d'une classe ouvrière guettée par le chômage et la pauvreté, issues de l'*esthétique* néo-réaliste, **Bellissima** fonctionne explicitement comme un opéra, dont la musique de Donizetti donne la référence.

L'importance donnée au personnage d'Anna Magnani annonce celui d'Alida Valli dans **Senso,** celui d'une *prima donna* dont les chœurs de Donizetti au générique auraient annoncé le *canto frontale,* seule en scène.

Bellissima est totalement un mélodrame par sa cruauté thématique (la famille détruite, l'enfant perdu, le repentir de la mère, etc...) mais aussi un opéra, un *mélodrama* dans sa forme, tant les conventions de la représentation contrebalancent un naturalisme poignant.

C'est, en effet, avec **Bellissima** qu'apparaît avec évidence, chez Visconti, le souci de désigner le cinéma comme un miroir du réel, contraire à l'acception mécanique de la pensée zavattinienne. Chez Visconti, si le cinéma est un miroir, c'est en tant qu'inversion critique du réel, pour en dévoiler les déterminismes sociaux et historiques et en tant que système conscient de représentation. D'où l'apparition, dans l'œuvre viscontienne, avec **Bellissima,** de ces nombreux miroirs dont le jeu, dans les films ultérieurs, agaça sottement certains critiques.

Simultanément à cette plus grande maîtrise consciente du matériau cinématographique, **Bellissima** est beaucoup moins marqué par le formalisme que **Terra Trema. Bellissima** annonce, en termes forts et lyriques, l'humanisme de Visconti. Maddalena, comme d'autres personnages viscontiens ultérieurs, recherche un salut terrestre au bonheur, qui s'incarne en liberté concrète, même si cette dernière dérive dans des illusions provisoires. Le concret de cette liberté réside dans un équilibre des sentiments de l'intelligence et des sens, dont la finalité est une lucidité définitive.

Dominique Païni

BELLISSIMA. Italie, 1951. Noir et blanc. Durée 1 h 41. Réal. : Luchino Visconti. D'après Cesare Zavattini. Sc. : Suso Cecchi d'Amico, Luchino Visconti, Francesco Rosi. Ph. : Piero Portalupi, Paul Ronald. Décors : Gianni Polidori. Musique : Franco Mannino sur des thèmes de « l'Elixir d'amour » de Donizetti. Prod. : Salvo d'Angelo. Int. : Anna Magnani, Walter Chiari, Iris, Alessandro Blasetti.

VIVA ZAPATA
Elia Kazan

Trente ans ou presque. Et pas une ride. Un récit aussi nerveux qu'incisif, soustendu par des interrogations toujours aussi désespérément actuelles, une mise en scène aussi lumineuse qu'efficace. Et, ceci expliquant peut-être cela, le poids d'un vécu particulièrement traumatisant : **Viva Zapata** est le premier film que réalise Kazan après qu'il ait accepté de collaboré à la chasse aux Sorcières en donnant des noms à la Commission des Activités Anti-Américaines.

Toute son œuvre à venir devait porter les stigmates de ce choix et témoigner d'une véritable psychose de la trahison, qu'elle s'inscrive dans des itinéraires sentimentaux, comme dans **A l'Est d'Eden, America, America** ou **l'Arrangement,** ou plus directement politiques, comme dans **Sur les quais** ou ce **Viva Zapata.**

Bien que tourné après des événements qui en ont singulièrement renforcé le trait, **Viva Zapata** était préparé de longue date par Kazan et John Steinbeck — dont ce sera là, sans doute, la meilleure contribution au cinéma — les deux hommes *« cherchant une façon d'exprimer ce que c'était qu'être de gauche et progressiste tout en étant antistalinien ».*

L'aventure du petit paysan illettré de Morelos participant, à la tête de ses péons, au renversement de Porfirio Diaz pour le remplacer par Francisco Madero, mais se détachant bien vite du nouveau

président et, somme toute, incapable d'assumer une révolution qu'il avait largement contribué à installer, était sans doute, aux yeux de Kazan, exemplaire.

De cette aventure, le film ne brosse que les principales lignes, s'attachant plus à analyser des situations et des caractères qu'à restituer des faits dans leur vérité historique. Les différents protagonistes, Porfirio Diaz, Madero, le général Huerta ne sont qu'esquissés ; Carranza, responsable de l'assassinat de Zapata est ignoré et Kazan ne parle même pas du plan, audacieux pour l'époque, d'Ayala par lequel Zapata espérait rendre aux paysans les terres occupées par les grands propriétaires terriens.

L'essentiel, pour Kazan, n'est pas là, même si le film restitue un climat et une ambiance avec un très grand souci de rigueur. Ce qui l'intéresse surtout, c'est la personnalité de Zapata et dans cette personnalité une ambivalence fondamentale, ontologique pourrait-on dire, qui s'exprime tout autant dans ses rapports avec son environnement affectif, femme, frère, amis et compagnons de route que dans son engagement politique et sa lutte.

Ambivalence et non ambiguïté, comme on l'a trop vite écrit lors de la sortie du film. **Viva Zapata** n'exprime pas plus une vision trotskyste (toute révolution meurt de ne pas, sans cesse, s'entretenir) qu'une vision conservatrice (toute révolution, condamnée à mourir de ne pouvoir permettre aux idéaux qui la sous-tendent de se concrétiser, est de ce fait inutile).

Ce qu'exprime Kazan, par Zavata interposé, c'est cette impossibilité d'être totalement clair et cette certitude atroce que tout pouvoir corrompt...

Ambivalence que traduit à merveille une mise en scène axée sur la recherche d'un balancement incessant entre des polarités contraires. Entre le dit et le montré, entre l'expliqué et le suggéré, ou, tout autant, entre le plan rapproché et le plan d'ensemble, entre le montage court et la profondeur de champ, entre le panoramique et le plan fixe, entre les blancs et les noirs de la photo, Kazan établit une sorte de respiration interne génératrice d'une extraordinaire densité. Mise en scène qui se souvient, dans l'organisation de l'espace qu'elle propose, du grand cinéma soviétique des années 20, alliant l'ampleur d'un Dovjenko à la puissance émotionnelle d'un Eisenstein, sans pour autant renier les apports hollywoodiens, nervosité du récit, sens du détail et sobriété de l'interprétation.

Jamais Brando et Anthony Quinn ne furent meilleurs que dans ces films du début où ils ne savaient pas encore qu'ils étaient Brando et Anthony Quinn.

Un exemple, parmi d'autres, de la richesse de la palette de Kazan : la première séquence où, d'un groupe de paysans, venus se plaindre à Porfirio Diaz, va peu-à-peu, *insensiblement*, émerger Emiliano Zapata. L'idée — l'individu issu de la masse — trouve ici sa parfaite expression.

D'autres séquences, plus connues, celle des femmes accompagnant, en martelant des pierres, la marche de Zapata captif, l'assassinat nocturne de Madero (admirable photographie de Joe Mc Donald), la mort de Zapata avec ce cheval blanc — seule contribution concrète de Darryl Zanuck au film, prétend Kazan ! — gardent une force d'impact miraculeusement intacte.

Tout pouvoir corrompt. On ne peut pas plus espérer maîtriser une révolution que posséder une femme et les peuples se perdent à croire en la venue d'hommes providentiels... Dans notre Europe usée, où s'avachit un sens politique flasque, dénaturé par les images raccornies qu'en proposent les médias, le propos de Kazan prend une résonnance douloureusement présente.

Mais il y a autre chose. Cette intense jubilation de l'œil, de l'oreille, du cœur et de l'esprit. En un mot le plaisir. Merveilleux cinéma qui n'est jamais aussi jeune que lorsqu'il sait, si bien, préserver notre propre jeunesse.

Frantz Gévaudan

---

(1) Sur la génèse du film on lira avec profit le *passionnant Kazan par Kazan* de Michel Ciment.

VIVA ZAPATA ! USA, 1952, nb, 1h53. Réal. : Elia Kazan. Scén. : John Steinbeck, d'après « Zapata the unconquerable » d'Edgcumb Pichon. Ph. : Joe MacDonald. Dir. art. : Lyle R. Wheeler, Leland Fuller. Déc. : Thomas Little, Claude Carpentier. Cost. : Travilla, Charles Le Maire. Mus. : Alex North. Mont. : Barbara McLean. Eff. spéc. : Fred Sersen. Prod. : Darryl F. Zanuck. Dist. : Argos Films. Int. : Marlon Brando (Emiliano Zapata), Jean Peters (Josefa Espejo), Anthony Quinn (Eufemio Zapata), Joseph Wiseman (Fernando Agirre), Arnold Moss (Don Nacio de la Torre), Lou Gilbert (Pablo), Alan Reed (Pancho Villa), Margo, Harold Gordon, Mildred Dunnock, Frank Silvera, Nina Varela, Florenz Ames, Bernie Gozier, Frank de Kova, Fay Roope.

UN MOIS AVEC HITCHCOCK

du 25 avril au 25 mai à Villeneuve d'Ascq

Plus de 30 films
présentés par Jean Douchet

Rens. : Ciné-Club IDN
Tél. 16 (20) 91.00.42

télécine

LES FILMS DE MAI A LA TELEVISION

Date	Chaîne Heure	Film	GH	JM	DR	Ciné n°
Ve 1er	A2 22h30	**Ducksoup (Soupe au canard)**, de Leo McCarey, USA, 1933, nb, TV : 1 h 30, avec les Marx Brothers, Margaret Dumont, Louis Calhern.	XX	XX	XXX	49
Di 3	TF1 20h30	**Le Tueur**, de Denys de La Patellière, Fr.-Ital.-RFA, 1972. Coul. 1 h 50, avec Jean Gabin, Fabio Testi, Uschi Glas, Bernard Blier, Felix Marten, J. Richard.		●	●	165
	A2 20h30	**César et Rosalie**, de Cl. Sautet, Fr., 1972, Coul., TV : 1 h 45, avec Y. Montand, Romy Schneider, Sami Frey.	X	X	XX	171
	FR3 22h30	Films TV d'Alfred Hitchcock : **Revenge ; One more Mile to go ; Lamb to the Slaughter ; Poison.**			XXX	
Lu 4	TF1 20h30	**La Table aux crevés**, de Henri Verneuil, Fr., 1951, nb, 1 h 32, avec Fernandel, Andrex, Edouard Delmont, Fernand Sardou.	O	O	X	
	FR3 20h30	**Le Grand Sam, (North to Alaska)**, de Henry Hathaway, USA, 1960, Couleurs, scope, 2 h, avec John Wayne, Stewart Granger, Ernie Kovacs, Fabian, Capucine.	O	X	XX	54
Ma 5	FR3 20h30	**Zorro**, de Duccio Tessari. Fr.-Ital., 1974, couleurs, 1 h 45, avec Alain Delon, Stanley Baker, Ottavia Piccolo, Moustache, Enzo Censico, Adriana Asti, Giacomo Rossi Stuart.		●	O	
Me 6	FR3 20h30	**La Toile d'araignée (The Cobweb)**, de Vincente Minnelli, USA, 1955, couleurs, scope, 2 h 04, avec Richard Widmark, Lauren Bacall, Charles Boyer, Gloria Grahame, Lillian Gish, John Kerr.	XXX	XXXX	XXX	31
Je 7	A2 21h30	**Les Petits calins**, de Jean-Marie Poiré, Fr., 1978, coul., TV : 1 h 32, avec Dominique Laffin, Caroline Cartier, Josiane Balasko, Roger Mirmont.	O	O	O	231
	FR3 20h30	**L'Héritier des Mondésir**, d'Albert Valentin, Fr., 1939, nb, 1 h 42, avec Fernandel, Jules Berry, Tramel, Yves Deniaud, Ardisson, F. Flamant, Elvire Popesco, Gaby Andreu.	O	X		
Ve 8	A2 22h30	**Monkey Business (Monnaie de singe)**, de Norman Z. Macleod, USA, 1931, nb, TV : 1 h 25, avec les Marx Brothers, Thelma Todd, Rockliffe Fellowes, Tom Kennedy.	XX	X	XXX	49
Di 10	TF1 18h00	**La Loi de la prairie (Tribute to a bad Man)**, de Robert Wise, 1956, USA, couleurs, scope, 1 h 35, avec James Cagney, Stephen McNally, Irene Papas, Don Dubbins.		X	X	21
	FR3 22h30	Films TV d'Alfred Hitchcock : **Four O'clock ; Incident at a corner.**			XXX	
Lu 11	TF1 20h30	**Le Baron de l'écluse**, de Jean Delannoy, Fr.-Ital., 1960, nb, 1 h 35, avec Jean Gabin, Micheline Presle, Jean Dessailly, Jacques Castelot, Blanchette Brunoy, Jean Constantin, Aimée Mortimer.			X	47
	FR3 20h30	**Erotissimo**, de Gérard Pirès, Fr.-Ital., 1968, couleurs, 1 h 25, avec Annie Girardot, Francis Blanche, Jean Yanne.	X	X	O	139
Ma 12	A2 ap.m.	**Une année d'école**, de Franco Giraldi, Italie, couleurs, TV : 2×57 mn., avec Laura Lenzi, Stefano Patrizi, Mario d'Arrigo, Paolo Morosi, Giovanni Visentin.			XXX	
	FR3 20h30	**La Belle Américaine**, de Robert Dhéry, Fr., 1961, nb, 1 h 38, avec Colette Brosset, R. Dhéry, Alfred Adam, Pierre Tchernia, Annie Ducaux, Louis de Funès, J. Fabbri, B. Dhéran, P. Dux, J. Carmet.	XX	XX	O	61
Me 13	FR3 20h30	**Les Centurions (Lost Command)**, de Mark Robson, USA, couleur, scope, 1965-66, 2 h 10, avec Anthony Quinn, Alain Delon, Maurice Ronet, Claudia Cardinale, George Segal, Michèle Morgan.	O	O	●	112
Je 14	FR3 20h30	**Le Boulanger de Valorgue**, de Henri Verneuil, Fr., 1952, nb, 1 h 35, avec Fernandel, Raymond Pellegrin, René Génin, Jacques Castelot, Fernand Sardou, Françoise Arnoul, Claude Nollier.		O	X	

Date	Chaîne Heure	Film	GH	JM	DR	Ciné n°
Ve 15	A2 22h30	**The Cocoanuts (Noix de coco)**, de Robert Florey et Joseph Stanley, USA, 1929, nb, TV : 1 h 30, avec les Marx Brothers, Margaret Dumont, Mary Eaton, Kay Francis.		X	XXX	49
Di 17	TF1 20h30	**La Gifle**, de Claude Pinoteau, Fr., 1974, couleurs, 1 h 38, avec Lino Ventura, Annie Girardot, Isabelle Adjani, Nicole Courcel, Georges Wilson, Francis Perrin, Jacques Spiesser.	O	X	X	195
	A2 20h30	**Christine**, de Pierre Gaspard-Huit, Fr., 1958, couleurs, TV : 1 h 37, avec Romy Schneider, Alain Delon, Micheline Presle, Fernand Ledoux, Sophie Grimaldi, J.-Cl. Brialy.		O	O	
	FR3 20h30	Films TV d'Alfred Hitchcock : **Banquo's Chair ; The Crystal Trench ; I saw the whole Thing.**			XXX	
Lu 18	TF1 20h30	**La Zizanie**, de Claude Zidi, Fr., 1978, couleurs, 1 h 35, avec Louis de Funès, Annie Girardot, Julien Guiomar, Jean-Jacques Moreau, Maurice Risch, Daniel Boulanger.	O	●	O	233
Je 21	A2 20h30	**Le Charme discret de la bourgeoisie**, de Luis Bunuel, Fr., 1972, couleurs, TV : 1 h 38, avec Fernando Rey, D. Seyrig, Stéphane Audran, Bulle Ogier, J.-P. Cassel, Paul Frankeur, J. Bertheau, Cl. Pieplu, M. Piccoli.	XXX	XXXX	XX	170
Ve 22	A2 22h30	**La Voie lactée**, de Luis Bunuel, Fr., 1969, couleurs, TV : 1 h 38, avec Paul Frankeur, Laurent Terzieff, Bernard Verley, Edith Scob, Michel Piccoli, D. Seyrig, Pierre Clémenti, G. Marchal, Jean Piat, J.-Cl. Carrière, J. Guiomar.	XXX	XXXX	XX	136
Di 24	TF1 20h30	**Le Vol du Phénix (The Flight of the Phœnix)** de Robert Aldrich, USA, 1965, couleurs, 2 h 28, avec James Stewart, Richard Attenborough, Peter Finch, Hardy Kruger, Ernest Borgnine, Christian Marquand, George Kennedy.		XX	X	108
	A2 20h30	**Le Journal d'une femme de chambre**, de Luis Bunuel, FR., 1964, nb, 1 h 34, avec Jeanne Moreau, Georges Géret, Michel Piccoli, François Lugagne, Jean Ozenne, Daniel Ivernel.	XX	XX	XX	85
Ve 29	A2 22h30	**Tristana**, de Luis Bunuel, Fr., 1969, couleurs, TV : 1 h 34, avec Catherine Deneuve, Fernando Rey, Franco Nero, Lola Gaos, Jesus Fernandez.	XXX	XXX	XX	147
Di 31	TF1 20h30	**Une veuve en or**, de Michel Audiard, Fr.-RFA-Ital., 1969, couleurs, 1 h 25, avec Michèle Mercier, Claude Rich, Jacques Dufilho, Sim, Roger Carel, André Pousse.	X	O	O	141
		ou les Doigts croisés (Catch me a Spy), de Richard Clément, G.-B., Fr., 1971, 1 h 35, avec Marlène Jobert, Kirk Douglas, Trevor Howard, Tom Courtenay, Richard Pearson, Sacha Pitoëff, Bernadette Lafond, Bernard Blier.		O	O	159

CHALONS-SUR-MARNE 4 AU 10 MAI

IIème Rencontres cinématographiques patronnées par « Cinéma 81 »

BLIER PERE ET FILS

- **6 films de Bertrand Blier**
- **6 films de Bernard Blier**

en présence du réalisateur et de l'acteur

Renseignements : Jeune Chambre Economique
5 rue Goset Boiselle, 51000 Chalons. T. (26) 68.39.13.

des Marx Brothers...

« De Laurel et Hardy, il se trouve toujours quelqu'un pour demander Hardy, c'est le gros ou le maigre ? Des Marx Brothers, on ne se pose jamais pareille question. Tout le monde sait que Chico, c'est l'Italien tricheur qui joue du piano avec l'index ou le coude, qu'Harpo, c'est le faune muet à perruque blonde qui pelote un klaxon en poursuivant les filles, et que Groucho, c'est le moustachu à cigare insulteur de douairières qui joue du sémaphore avec ses gros sourcils et qui marche plié en deux comme une bicyclette démontable. Cette trinité du rire, cette raison sociale de la déraison, ce ménage à trois de la déménage continue, on s'en doute, à battre la campagne. Les Marx Brothers ne meurent pas, ils s'incrustent, ils planent, ils orbitent. Leurs films ne quittent jamais l'affiche, ils l'investissent. Ils ont atteint avec Chaplin, Keaton et W.C. Fields le cinéma de répertoire, définitif et universel ».

Robert Benayoun
(Le Point, 29 août 1977)

« Ce qui importe aux Marx, c'est d'aller jusqu'au bout de leur logique. Jusqu'à ses conséquences extrêmes. Jusqu'à la catastrophe. Destruction des habitudes de penser : les Marx bousculent confort intellectuel et santé mentale. Destruction des habitudes de vivre : les Marx bousculent confort moral et santé sociale. Ils considèrent comme un des beaux-arts (le leur) le ravage universel, qu'ils entendent dans son acception la plus matérielle. Ils brisent, ils brûlent, ils pillent, ils déchirent, Harpo dévore. Ils sont la Peste — pour employer une image chère à Antonin Artaud, fanatique admirateur des Marx. C'est ainsi qu'ils se battent contre « l'enrégimentement » (le mot est de Groucho). Aux côtés des frères, il y a souvent une grosse dame riche (interprétée par Marguerite Dumont). Soumise, comme tout le reste, à la circulation centripète — Groucho la séduit — ou centrifuge — Groucho la choque. Elle incarne la Femme, la Dame, la Fortune. Tête de Turc, elle permet aux Marx d'attaquer les trois formes d'enrégimentement que sont l'Amour, les Convenances sociales, l'Argent ».

jean-Louis Bory
(« Dossiers du Cinéma », Casterman 1971)

« Pour comprendre l'originalité puissante, totale, définitive, absolue (je n'exagère pas, j'essaie simplement de définir, et tant pis si l'enthousiasme m'entraîne) d'un film comme **Animal Crackers**, et par moments, (en tout cas dans toute la partie de la fin), comme **Monkey Business**, il faudrait ajouter à l'humour la notion d'un quelque chose d'inquiétant et de tragique, d'une fatalité (ni heureuse ni malheureuse, mais pénible à formuler) qui se glisserait derrière lui comme la révélation d'une maladie atroce sur un profil d'une absolue beauté ».

Antonin Artaud
(« Les Frères Marx » in « Le Théâtre et son double »)

***SOUPE AU CANARD** (Duck Soup) USA, 1933, nb, TV : 1 h 30. Réal. : Léo Mac Carey. Scén. : Bert Kalmar, Harry Ruby. Dial. : Arthur Sheekman, Nat Perrin. Ph. : Henry Sharp. Mus. et chans. : Bert Kalmer, Harry Ruby. Chor. : Arthur Johnson. Déc. : Hans Dreier, Wiard B. Ihnen. Prod. : Paramount. Int. : Groucho, Harpo, Chico, Zeppo Marx, Margaret Dumont, Louis Calhern, Raquel Torres, Edgard Kennedy, Edmund Breese.*

***MONNAIE DE SINGE** (Monkey Business) USA, 1931, nb, TV : 1 h 15. Réal. : Norman Z. Mac Leod. Scén. : S. J. Perelman, Will B. Johnstone. Dial. : Arthur Sheekman. Ph. : Arthur L. Todd. Prod. : Paramount. Int. : Groucho, Harpo, Chico, Zeppo Marx, Thelma Todd, Rockliffe Fellowes, Tom Kennedy, Otto Fries, Ben Taggard.*

***THE COCOANUTS** (Noix de coco) USA, 1929, nb, TV : 1 h 30. Réal. : Robert Florey et Joseph Stanley. Scén. et dial. : George S. Kaufman et Morrie Ryskind. Adapt. : Morrie Ryskind. Mus. et chans. : Irving Berlin. Ph. : George Folsey. Prod. : Paramount. Int. : Groucho, Chico, Harpo et Zeppo Marx, Margarete Dumont, Mary Eaton, Oscar Shaw, Kay Francis, Cyril Ring, Basil Ruysdael.*

... à Luis Bunuel

Après le passage, voici quelques mois, sur le petit écran, de **Belle de jour** et celui, il y a quelques semaines, de **Cet obscur objet du désir,** le cycle que nous propose Antenne 2, du 21 au 29 mai, permet de compléter notre connaissance du Bunuel français, puisqu'il n'y manquera que **le Fantôme de la liberté.**

Il sera intéressant de revoir ces cinq films pour des raisons très diverses, en profitant du recul et surtout de l'éclairage qu'ils peuvent apporter les uns sur les autres. En effet, il semble bien, à relire ce qui en fut le plus souvent écrit à leur sortie, qu'une grille surréaliste, anarchisante et anticléricale suffise le plus souvent à une lecture hâtive visant plus à restituer ces films dans un univers connu et répertorié, plutôt qu'à en saisir la nouveauté.

Ainsi, **le Journal d'une femme de chambre,** intervenant après **Viridiana** et **l'Ange exterminateur,** rapidement classiques des ciné-clubs et commentés jusqu'à l'usure, fut ramené, tant par ceux qui n'y voyaient qu'un film mineur que par ceux qui voulaient l'exalter, à quelques obsessions d'auteur (fétichisme des bottines, anticléricalisme) et une charge simpliste contre la bourgeoisie, les curés, la droite, et quelques autres baudruches. A ce titre, Boisset serait l'un des dignes successeurs de l'auteur de **l'Age d'or...**

La déception relative causée par un tel film, adaptant avec une platitude apparente quelques épisodes du roman de Mirbeau, aurait pourtant dû intriguer. Le film est en effet parfaitement linéaire, aucune scène n'en est ambiguë « Bunuel y joue sur la littéralité du texte filmique, sur la mise à plat d'une intrigue où tout est donné, tout est dit (réduisant d'ailleurs les commentateurs à la paraphrase).

On songe ici à la précision maniaque de la peinture surréaliste (de Dali à de Chirico entre autres), l'insolite naissant de la juxtaposition dans l'espace de représentations parfaitement identifiables. Le film est alors à lire par *antiphrase* (comme le suggère, dans un article remarquable des *Etudes cinématographiques* n° 20-21, Claude Gauteur, écrivant alors sur l'œuvre antérieure du cinéaste), entre les lignes. Les personnages de Bunuel ne mentent pratiquement jamais et expriment exactement ce qu'ils pensent, mais ce sont leurs actes qui les démentent.

Le Journal est un nouveau départ et les films suivants ne vont être que le développement de ce type d'expression fondée sur le jeu et la dérive des signes. Chaque image y est d'une absolue limpidité, mais sa lecture littérale (dénotative disent les sémiologues) ne saurait l'épuiser.

Déjà **Belle de jour** introduit la permanence du fantasme (fréquent dans les œuvres antérieures du cinéaste mais jamais employé avec ce systématisme). Mais, très vite, les scènes fantasmatiques contaminent celles qui semblaient « réelles » et le statut des unes et des autres devient problématique.

Ce que confirme immédiatement un film tel que **Tristana,** dont la narration perturbe totalement le récit initial linéaire de Perez Galdos. Récit dont Bunuel nous avait donné une toute nouvelle conception dans **la Voie lactée.**

Des scènes apparemment totalement étrangères les unes aux autres s'articulent sur un itinéraire géographique (le pélerinage à Compostelle) et une unité thématique (les hérésies et les dogmes religieux). Le passé historique (ou mythique) s'y mêle au présent et à des scènes à la temporalité indéterminée, dans une structure complexe où se répondent des scènes du même type, organisées autour d'un centre difficilement perceptible.

Ce qui était donné au niveau fantasmatique dans **Belle de jour** et **Tristana,** au niveau de la temporalité dans **la Voie lactée,** l'est strictement au niveau du récit dans **le Charme discret de la bourgeoisie** (et plus encore dans **Cet obscur objet du désir).**

Les séquences s'enchaînent dans le plus complet illogisme (temps, lieux, actions) : les scènes ne prennent pas de signification en elles-mêmes mais par leurs rapports et leur place dans l'ensemble. On peut parler d'humour, de délire ou de provocation, à condition de prendre ces termes dans leur signification surréaliste : la recherche du fonctionnement réel de la pensée.

C'est dans ce sens que Bunuel nous paraît l'un des plus importants des cinéastes contemporains et ses derniers films, ses œuvres majeures, quel que soit l'intérêt historique que conservent des films plus universellement admirés, tels que **l'Age d'or** ou **le Chien andalou.** C'est aussi dans ce sens qu'il semble bien que le cinéma de Bunuel reste à lire, sinon à découvrir : un cinéma du signifiant.

Joël Magny

Alfred Hitchcok présente...

Voici bien des années, la télévision française avait programmé la série « Alfred Hitchcock présente »... (du moins une partie des trois cent cinquante épisodes : ceux réalisés par Hitchcock lui-même y figuraient-ils ?). Les plus anciens télespectateurs cinéphiles s'en souviennent sans doute avec nostalgie. Si certains épisodes ne présentaient pas d'intérêt particulier, parfois même laissaient beaucoup à désirer, personne n'aurait voulu manquer l'apparition du gros Alfred lui-même qui présentait chaque film et venait en tirer la morale, souvent fort peu moralisatrice.

Depuis cette époque, les réalisations proprement dites d'Hitchock à l'intérieur de cette série (vingt en tout) constituent un mythique de son œuvre (1955-1961). C'est donc un événement que la programmation de neuf d'entre eux au Cinéma de minuit, début mai (1). Grâces en soient rendues à Patrick Brion ! Rares en effet sont les ouvrages sur Hitchock, pourtant nombreux, qui tiennent compte de ces réalisations. Le seul, à notre connaissance, est celui de Robert A. Harris et Michaël S. Lasky, paru l'an dernier aux éditions Henri Veyrier, précieux pour sa documentation et à qui nous empruntons l'essentiel des informations de cet article.

Les scénarios de ces téléfilms sont généralement d'une extrême simplicité, réduits à une ligne dramatique simple, à un nombre de personnages limité, au développement d'une idée unique ponctuée d'une chute humoristique inattendue.

***Revenge**, par exemple, est l'histoire d'une folie : une femme autrefois soignée pour dépression nerveuse est découverte chez elle évanouie. Elle raconte à son mari qu'elle a été agressé par un malfaiteur. Lorsque son mari l'emmène en voiture prendre quelque repos, elle désigne un homme dans la rue : « C'est lui, c'est lui ! » Le mari pourchasse l'inconnu et le tue. Quelques kilomètres plus loin, la jeune femme désigne un autre homme : « C'est lui, c'est lui ! »...*

On le voit, le suspense compte moins ici que l'humour, qu'il importerait de définir. Hitchcock joue évidemment sur l'identification du spectateur, horrifié par l'agression dont la jeune femme a été victime (agression d'autant plus horrible que c'est lui-même, spectateur, qui l'imagine, libérant ainsi ses tendances sadiques) et souhaitant que justice soit faite, que vengeance (« revenge ») s'accomplisse, satisfaisant ainsi sa bonne conscience. La chute nous fait prendre conscience de la folie de la jeune femme et de la culpabilité du mari (donc de la nôtre). L'humour est alors cette opération de retournement de la conscience morale qui révèle au justicier sa noirceur profonde, au spectateur sa soif de sang et de meurtre.

*Plus évidemment que dans ses longs métrages, Hitchcock joue avec les apparences et la facilité avec laquelle le spectateur s'y laisse piéger. Plus exactement avec le savoir du spectateur, soit qu'il en jouisse comme dans **One more Mile to go**, où un policier tente de faire ouvrir le coffre d'une voiture où l'on sait que se trouve dissimulé un cadavre — on songe à **Psychose** et plus encore à certaine scène de la **Femme infidèle** de Chabrol —, ou comme dans **Lamb to the Slaughter**, où Barbara Bel Geddes fait déguster aux enquêteurs l'arme du crime : un gigot congelé qu'elle a consciencieusement cuisiné, après son forfait, ou dans **Poison** où un alcoolique notoire essaie de faire admettre qu'il a bel et bien été piqué par un serpent venimeux sans y parvenir, soit qu'il en soit la victime consentante et horrifiée, comme dans **Renvenge**, ou dans **the Crystal Trench** où l'émotion attendrie devant l'amour d'un couple parfait, séparé par la mort, se glace à la découverte, quarante ans plus tard, de l'infidélité du disparu, ou encore **Banquo's Chair** où un véritable fantôme prend la place d'un faux (seule incursion, apparemment, d'Hitchcock dans le domaine du fantastique littéral).*

Neuf petits films, donc, à découvrir, qui ne manqueront pas de prolonger et de préciser notre connaissance d'une œuvre qui se révèle d'autant plus cruelle qu'elle est ici masquée par la bonhomie, les clins d'œil et une apparente facilité.

Joël Magny

(1) Voir dates et heures de passage sur le tableau des pages 94 et 95.

***REVENGE** - Scén. : A.I. Bezzerides, Francis Cockrell, d'après une œuvre de Samuel Blas. Ph. : John L. Russell. Int. : Ralph Meeker, Vera Miles. 30 mn. env.*
***ONE MORE MILE TO GO.** Scén. : James P. Cavanaugh, d'après une hist. de F.J. Smitch. Ph. : John L. Russell. Int. : David Wayne. 30 mn. env.*
***LAM TO THE SLAUGHTER.** Scén. : Roald Dahl. Ph. : John L. Russell. Int. : Barbara Bel Geddes, Allan Lane, Harold J. Stone. 30 mn. env.*
***POISON.** Scén. : Casey Robinson, d'après Roald Dahl. Ph. : John L. Russell. Int. : James Donald, Wendell Corey, Arnold Moss, Weaver Levy. 30 mn. env.*
***POUR O'CLOCK.** Scén. : Francis Cokrell, d'après une nouv. de Cornell Woolrich (William Irish). Ph. : John. L. Russell. Int. : E.G. Marshall, Nancy Kelly, Richard Long. 1h env.*
***INCIDENT AT A CORNER.** Hist. et scén. : Charlotte Armstrong. Ph. : John L. Russelle. Int. : Vera Miles, Paul Hartman, George Peppard. 1h. env.*
***BANQUO'S CHAIR.** Scén. : Francis Cockrell, d'après une nouv. de Rupert Groft-Cook. Ph. : John L. Russell. Int. : John Williams, Kenneth Haigh, Reginald Gardiner, Max Adrian. 30 mn.env.*
***THE CRYSTAL TRENCH.** Scén. : Stirling Silliphant, d'après une nouv. d'Alfred Edward Woodley Mason. Ph. : John F.Wasser. Int. : James Donald, Patricia Owens. 30 mn.env.*
***I SAW THE WHOLE THING.** Scén. : Henry Cecil Leon, Henry Slesar, d'après une hist. de H. Slesar. Ph. : John L. Russell. Int. : John Forsythe, Kent Smith, Evans Evans, John Fiedler, Philip Ober. 1h. env.*

CINEMA SANS FRONTIERES

SCEAUX

Un statut original qu'il faut tenter de préserver...

CONTRE vents et marées, la courageuse équipe du Centre d'Action Culturelle des Gémeaux à Sceaux a organisé son Troisième festival de films de femmes. Toujours financée, en majeure partie, par le seul budget ordinaire du C.A.C., la manifestation n'en remporte pas moins un succès chaque année plus considérable (16 000 entrées).

Les organisateurs — et au premier chef Elisabeth Tréhard et Jacqueline Buet, qui eurent l'initiative du Festival et le poursuivent avec un inépuisable dynamisme — prouvent ainsi qu'ils ont comblé un vide dans la programmation pourtant variée et abondante des festivals de France et de Navarre, et répondu à un besoin du public.

En fait, lorsque les responsables réaffirment, chaque année, qu'à l'origine leur idée n'était pas de faire un festival militant (ce qui n'est pas leur rôle), mais de défendre une section particulièrement marginale et défavorisée de la production cinématographique internationale, on ne peut s'empêcher de penser que leur festival leur a quelque peu échappé, en glissant vers un public qui se l'est définitivement approprié.

Phénomène, d'ailleurs, qu'il ne faut pas se défendre de reconnaître, car il est très positif : en effet, ce public est un des plus vivants, des plus actifs qui se puisse rencontrer dans un festival de cinéma.

J'ai assisté à des débats où les spectateurs se souciaient d'avantage d'exprimer leurs impressions et de donner leur propre lecture du film que d'entendre celle de la réalisatrice ! Le rêve de tout animateur de ciné-club...

La raison en est que ce public se sent profondément impliqué dans les films : les femmes qui le forment toujours en grande majorité (bien que des hommes soient également présents et prennent parfois la parole) viennent, féministes ou non, se reconnaître dans des films, entendre parler et parler d'elles-mêmes.

Alors, même si ces réactions « à chaud » sont souvent maladroites, trop enthousiastes et trop hostiles, et peuvent faire mal à certaines réalisatrices, même si la discussion fuit trop souvent vers le sujet et néglige la dimension cinématographique, la passion du public n'en reste pas moins ce qui donne à ce festival sa qualité unique.

Centres d'intérêts élargis

Vouloir lutter contre une telle force paraît vain, mais les responsables essaient néanmoins de canaliser (sans la réprimer) l'énergie de l'assistance. D'abord en empêchant les débats de s'égarer — quand elles le peuvent ; en favorisant les débats en petits comités et à propos d'un film précis, qui s'avèrent plus fructueux que les discussions en grande salle sur des thèmes très généraux.

Pourtant un effort réel avait été fourni dans la recherche de ces thèmes, qui élargissent les centres d'intérêt du Festival : on a beaucoup appris sur la distribution, dont quelques distributeurs indépendants étaient venus parler, sur le manque de solidarité des cinéastes françaises (qui apparemment ne peuvent ni ne veulent s'organiser), sur la situation des femmes immigrées, opprimées à double titre.

Une autre initiative excellente a malheureusement avorté : une section « rétrospective », destinée à donner au public une vision historique du cinéma des femmes, s'est trouvée réduite à deux films de Germaine Dulac (**La Coquille et Le Clergyman** et **La souriante Madame Beudet**), les films de Dorothy Arzner n'ayant pu être obtenus, pas plus que ceux de Larissa Chepitko, cinéaste soviétique récemment disparue. L'accueil réservé aux œuvres de G. Dulac ne peut cependant qu'encourager une nouvelle tentative dans ce sens.

En revanche, la seconde nouveauté que constituait un séminaire d'analyse filmique s'est révélée efficace et profitable. Les travaux de ce séminaire, qui étudiait **Hungerjahre**, de Jutta Brückner, seront prochainement publiés à Bruxelles (Cahiers du GRIF).

Il ne semble pas que les participants aient, au terme de ce séminaire, réussi à dégager une spécificité de l'écriture cinématographique féminine (tâche qui exige-

rait d'ailleurs l'étude non d'un seul film, mais d'un corpus très vaste, et dépasserait les possibilités d'un séminaire de huit jours).

Toutefois, dit Jacqueline Buet, ce serait plutôt au niveau du montage et de la construction qu'on découvrirait une spécificité : *« Le récit n'avance pas du tout à coups d'action ou d'événements. Il implique une certaine lenteur. Les personnages évoluent par petites touches très physiques, sans dramatisation, ni agression par l'image ; on est tenu à distance et néanmoins complètement ému. »*

Quelle dominante ?

Ces constatations sont intéressantes dans la mesure où elles pourraient s'appliquer à de nombreux films présentés, et permettre de dégager une dominante dans ce festival : la lenteur appuyée, attentive, presque scrupuleuse, du regard que pose sur le monde la femme-cinéaste.

D'où l'étonnante qualité d'observation de certains films aux sujets très différents, traités sur des modes également différents. Quand l'observation s'accompagne d'un investissement total de l'auteur dans ses personnages, cela donne des résultats très passionnants, comme le film de Margarethe Von Trotta, **Schweistern**, premier prix du public : les rapports subtils, mélange de souffrance, d'autorité et de servitude, qu'une femme entretient avec sa jeune sœur, puis avec un « substitut » de la sœur disparue.

Polenta de Maia Simon, quoique construit autour d'un personnage central masculin, procède de la même attention aux êtres, mais de façon encore plus exigeante, sans la moindre concession au public : on nous y présente des comportements très primitifs, très loin de nous, situés dans un cadre unique et austère — des êtres humains dans lesquels nous ne pouvons absolument pas nous reconnaître, et auxquels on réussit le miracle de nous attacher, malgré (ou grâce à ?) une lenteur par moments insupportable.

Le même phénomène s'observe dans le documentaire, largement représenté à Sceaux, qu'il s'agisse de **Solange Giraud, née Taché** de Simone Bitton, ou de **Pour la vie** de Chantal Picaud, où se révèle une *sympathie* privilégiée entre la cinéaste et le personnage qui fait l'objet du film.

Il y a partout ce désir de donner une vision du monde non pas au moyen de théories et de concepts, mais à travers des individus approchés de façon chaleureuse. Femmes ou hommes, d'ailleurs, et je ne crois pas, contrairement à ce qui s'est parfois dit au Festival, que les « portraits d'hommes » proposés par de nombreux films révèlent une implication moins forte des femmes dans leurs œuvres.

Pourquoi les femmes ne montreraient-elles que des femmes, alors que ce qu'elles excellent à rendre par la sollicitude de leur regard, c'est justement la singularité de l'être humain « en situation » ?

Les Sœurs (Schweistern), de Margarethe Von Trotta.

Tous les films où le discours de l'auteur préexistait aux personnages, et il y en eut beaucoup, de **l'Homme fragile** de Claire Clouzot aux **Premiers pas** de Jutta Brückner, en passant par un très pénible film québécois de Mireille Dansereau, **l'Arrache-Cœur**, échouaient à différents degrés.

A quoi s'opposait la qualité évidente de films, peut-être moins séduisants et moins faciles, où la cinéaste se laissait librement aller *à la rencontre* de ses personnages, sans les ériger en modèles : **Ce même corps qui m'attire,** de Jeanne Labrune, où pourtant l'écueil du discours sur l'homosexualité pouvait être dangereux ; **Juliette du côté des hommes,** où Claudine Borles fait parler trois hommes parmi tant d'autres, et qui sont émouvants peut-être parce qu'ils n'ont rien de « représentatif »...

Beaucoup de moments de bonheur

Même les films traitant d'un sujet plus précis, comme l'immigration, suivaient cette direction, et s'intéressaient à la destinée d'une famille (**Ne nous traitez pas de gitans** de Katrin Seybold) ou d'un individu (**Il Vallore della donna e il suo silenzio** de G. Pinkus), mais refusaient de tomber dans le piège de la thèse et du message, comme si cette dimension-là ne les concernait plus.

Il faut d'ailleurs souligner que les films « à sujet » sont beaucoup plus réussis quand ils prennent la forme de documentaires, tels un excellent court métrage polonais parlant du suicide (**Abonnement au ciel,** de N. Czarminska), ou **Chaperons rouges,** film québécois d'Hélène Bourgault traitant du viol.

Mais on a regretté l'absence de films ayant un parti-pris esthétique très personnel : **Strass Café** de Léa Pool (Québec), avec une très belle photo noir et blanc, et **Combattimento** d'Anna Kendall (France), beaucoup plus « luxueux » de facture, étaient à peu près les seuls dans leur genre.

L'internationalité de la sélection, encore plus prononcée que l'an dernier (films de Chine, de Hong-Kong, du Vénézuela, de Pologne et de Hongrie entre autres), nous conforte dans l'idée qu'un film relève autant de la culture de son pays que du sexe de son auteur — bien que cette certitude se soit parfois formée aux dépens du film, et je pense surtout au film chinois **Petite Fleur** de Zhang Zeng.

Au total, on ne peut pas dire, bien sûr, que ce festival ait apporté de grandes découvertes ; il a en tout cas apporté, c'est certain, beaucoup de petits moments de bonheur.

Les films présentés fournissent certes beaucoup d'occasions de réfléchir sur le cinéma des femmes ; mais, plus encore que par les films nécessairement inégaux, le festival est instructif et passionnant par ce qui s'y passe, s'y dit, s'y ressent : un statut original qu'il gardera, nous l'espérons, longtemps.

Jacqueline Nacache

BUDAPEST 80

En régression, le cinéma hongrois ?

BUDAPEST 1980, une année bien moyenne, de l'aveu général, avec, ici et là, quelques évidences, quelques remises en question, et de rares découvertes. En régression, le cinéma hongrois ? Ni plus ni moins que les autres cinémas, et peut-être avoir le nez collé sur une production n'est-il pas la meilleure manière de l'apprécier.

Une des constantes, c'est l'aspect sociologique de ce cinéma. Si l'on n'innove guère sur le plan de l'écriture, on ne cesse de dévoiler la société avec une amitié, un courage, qui arrêtent dans la gorge les sempiternelles questions des occidentaux sur la censure.

Si une forme de censure existe en Hongrie (y a-t-il un pays où elle n'existe pas ?), le moins qu'on puisse en dire, c'est que, de deux choses l'une, ou elle vise quelque chose d'autre que la critique du quotidien ordinaire, ou les auteurs sont particulièrement aptes à la déjouer.

Ce que l'on retient de cette peinture, bien que ce ne soit pas le sujet essentiel d'un compte rendu de festival cinématographique, c'est la noirceur des rapports sociaux dans les villes, la faillite du cou-

ple, le nombre d'enfants et d'adolescents abandonnés et perdus.

Non seulement cela constitue parfois le sujet même d'un film comme dans **les Parents du dimanche,** de Janos Rozsa, récemment analysé, dans ces colonnes, mais cela court en filigrane dans bon nombre de scénarios. La plupart des films vus cette année à Budapest évoquaient un suicide (le taux de suicide en Hongrie est le plus fort d'Europe).

Cette sévérité à l'égard d'un ordre social n'a rien d'anecdotique ou de rageur ; c'est l'expression d'un malaise profond et lucidement analysé.

Parfois, quand le ton est trouvé pour en parler, cela donne un film fort connu : **Merci, ça va,** de Laszlo Lugossy, qui, au moins dans sa première partie, met en relation l'argent et le désir, et peint avec une extrême violence une relation de couple très neuve (avec deux excellents acteurs, Joszef Madaras et Juli Nyako).

Parfois, on est déçu par les auteurs dont on attendait le plus. Ainsi **Pots de fleurs,** d'Istvan Gaal, le récit d'une crise d'identité existentielle, est-il intelligent en diable, et diablement laborieux en dépit de quelques instants de grâce qui nous restituent l'auteur de **Paysage mort.**

Que l'on soit ensuite amusé par **Bon anniversaire, Marilyn !** de Rezso Szöreny, qui n'a d'intérêt que par la vedette préférée des Hongrois, Cicilio Esztergalyos ; intéressé par le sujet explosif de **Mariage en franchise,** de Jànos Zsombolyai (les mariages blancs avec un étranger qui n'ont pour but que de permettre la « sortie » du pays) ; ahuri par le très long et très pompeux **Narcisse et Psyché** de Gabor Body, qui, s'appuyant sur un roman extrêmement célèbre de Sandor Weores, est (à mes yeux, en tous cas) un condensé de tous les maniérismes cinématographiques, ou interloqué par un **Kojak à Budapest** de Sandor Szalkai qui marche, paraît-il, très fort à Budapest, ou attendri par le semi-échec des **Cabotins** de Pal Sandor, méditation poético-policière sur l'amitié et le spectacle, — rien ne permet de penser que l'on repart de Hongrie très enrichi cinématographiquement.

Resterait à analyser le mouvement désigné par « L'école de Budapest ». Une telle « école », dont le propos avoué est de s'interroger sur le rapport de la sociologie et du cinéma, et les implications de la fiction et du documentaire, ne pouvait manquer d'exister en cette décennie et dans ce pays (où la vie intellectuelle, nous a-t-on dit, est actuellement marquée par les explosions poétiques et les recherches sociologiques).

Dans ce groupe, des personnalités aussi différentes que Judith Elek, Pal Schiffer, Imre Gyongyössy cherchent, à travers une approche la plus précise possible de la réalité hongroise (ce qui n'est pas neuf), une écriture spécifique, l'expression d'un temps cinématographique, l'aveu d'une dualité vérité vue/vérité donnée à voir (et cela est bien plus intéressant).

La sélection officielle ne donnait sans doute pas à ces auteurs toute la place qui leur revenait. A peine pouvons-nous prendre date, vous alerter sur leur existence et leurs recherches.

Cette question essentielle au cinéma se repose, de pays en pays, et de période en période : néo-réalisme, cinéma vérité, cinéma du réel, ne sont que les multiples avatars de cette interrogation, avec leur part de réussites (et parfois de naïveté, voire d'imposture).

Budapest 80, sans « date dans l'histoire du cinéma », était finalement riche de découvertes.

Mireille Amiel

Les Cabotins, de Pal Sandor.

CINEMA SOVIETIQUE A PARIS

Une « semaine » très moyenne

On a l'impression de se répéter chaque fois qu'il s'agit de rendre compte des « semaines de cinéma soviétique » présentées à Paris (cette année à Marseille, en plus de la capitale).

Celle qui s'est déroulée du 18 au 24 février amène, en effet, le même type de remarques : difficulté à déterminer quels critères (puisque ce sont les Soviétiques qui sélectionnent) ont présidé à la conception du programme (en l'occurrence cinq films des studios de Moscou et deux seulement des studios de Républiques) ; évidence d'un programme qui aurait tendance à asseoir les préjugés plus qu'à les combattre ; réalité du succès public avec des salles pleines au « Cosmos » (composées, il est vrai, d'une grande majorité d'émigrés plus portés sur la nostalgie que sur l'exigence esthétique) ; retard dans l'information sur la semaine en question ; banalité relative de la conférence de presse, ronronnante et prudente, comme il se doit, quelle que soit la précision des questions posées.

Inutile donc d'y revenir, sinon pour dire que, côté film, l'enthousiasme n'était pas de mise. Une fois constaté la gentillesse folklorique de ***les Allumettes****, de Leonid Gaïdaï, la superficialité et le moralisme « catastrophique » de* ***l'Appel****, de Gougouli Mguéladzé, les variations lourdaudes et le fantastique éculé de la* ***Chasse sauvage du Roi Stakh****, de Valeri Roubintchick, et les nuances relatives de* ***Moscou ne croit pas aux larmes****, de Vladimir Menchov, il ne reste à parler que de deux films qui, à des titres différents, méritent vraiment attention.*

Sur l'un d'eux, ***Quelques jours de la vie d'Oblomov****, de Nikita Mikhalkov, nous nous attardons par ailleurs, le film ayant trouvé une sortie à Paris.*

Reste ***26 jours de la vie de Dostoïevski****, de Alexandre Zardhi, dont on veut espérer que, lui aussi, trouvera l'occasion d'une sortie, au Cosmos ou ailleurs.*

Le film raconte une période de la vie du grand romancier russe durant laquelle il rencontre sa seconde femme, en la personne d'une jeune sténo venue lui prendre en note la création du ***Joueur****.*

Presque réduit à un face à face, voire à un huis-clos, ce film, par ailleurs magistralement interprété par A. Solontsyne et E. Simonova, dit bien la sensibilité aiguë et souffrante du romancier, traduite ici à l'intérieur d'une mise en scène respectueuse et juste sur laquelle nous reviendrons si, comme nous l'espérons, le film trouve une sortie correspondant à sa qualité.

Les mutations du Cosmos

En réalité le film de Zardhi a déjà été programmé au Cosmos, mais avant la Semaine, ce qui l'a un peu desservi.

Sa seconde chance se trouve peut-être dans la volonté de la direction du « Cosmos » (seule salle, on le sait, à Paris, à s'être spécialisée dans le cinéma soviétique), de fournir à chacun des films de cette semaine une chance de sortie individuelle. L'initiative est à souligner qui vise à prolonger ainsi des programmations dont on se plaint trop souvent qu'elles restent partiellement confidentielles.

Profitons de l'occasion pour dire que cette salle semble avoir retrouvé un second souffle. Depuis le 22 avril, et jusqu'au 5 mai, elle programme un ensemble de films pour enfants d'origine soviétique, tchèque, polonaise, bulgare.

Un imposant catalogue devrait permettre de renouveler ce type de semaines de films d'enfants et aussi d'instituer des mercredis réguliers. En tout état de cause, les programmes paraissent de qualité et le Cosmos tente de mettre sur pied des « programmes à la carte » pour les associations ou enseignants. Expérience à suivre. (Ecrire : Les Films Cosmos, 114, Champs Elysées, Paris 8e, tél. 359.36.656).

Enfin, il est question de programmer à terme une sorte de « mémoire » permanente du cinéma soviétique où « l'âge d'or » aurait sa place pour le plus grand plaisir des cinéphiles.

Gaston Haustrate

QUESTIONS AUX VIDÉOPHILES

Sous ce titre, nous avons publié, dans notre numéro de février, page 78, un questionnaire à l'intention des vidéophiles. Des réponses nous sont parvenues. Mais nous les souhaiterions plus nombreuses avant d'en faire la synthèse. Si le problème vous intéresse, n'hésitez pas : écrivez-nous à « Enquête vidéo », Cinéma 81, 6, rue Ordener, 75018 Paris.

VOUS AURIEZ PU NE PAS LE SAVOIR

ENTRE NOUS SOIT DIT

On peut voir et revoir **la Rue sans joie**, de Pabst. Et toujours avec émotion. Et l'œuvre affirme d'autant plus sa force qu'elle résiste à la musique-massacre qu'on lui a adjointe par on ne sait quelle aberration. Le distributeur, comme les exploitants qui programment ce film, seraient bien inspirés en coupant le son. Ils rendraient un sacré service à l'œuvre et aux spectateurs.

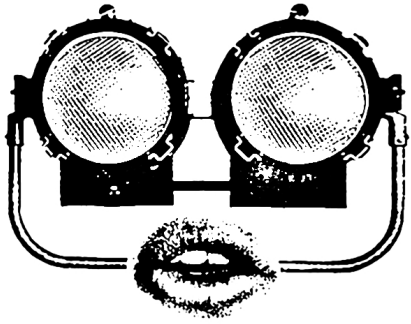
La crise cinématographique continue en Italie. A Rome, 45 salles viennent de fermer, dont une grande partie en périphérie. Et il paraît que ce n'est qu'une étape...

Ces messieurs (nos amis) des Studios Action ont adressé une « lettre ouverte » à Monsieur Gaumont par l'intermédiaire du corporatif « Le Film français ». Il paraît que la grande maison serait jalouse des succès des « Actions » et qu'elle tenterait de mettre des bâtons dans les roues de leur approvisionnement en films. C'est pas beau, ça, d'espérer un jour être seul, mais tout seul, sur le marché... Quand il n'y aura plus personne à croquer, qu'est-ce que vous allez faire ?

L'avant-première organisée par notre revue au « Studio 43 », à l'occasion de la sortie du livre de Jacques Siclier « La France de Pétain et son cinéma », s'est trouvée une « marraine » bien sympathique : Suzy Delair, qui ne manquait visiblement pas d'admirateurs dans la salle. Les jours qui suivirent virent défiler, au cours de débats animés, tour à tour Claude Autant-Lara, Odette Joyeux, Micheline Presle et Pierre Prévert. Sacrée semaine et sacrées retrouvailles.

Si la grève des musiciens de films a pris fin aux Etats-Unis, par contre une autre est annoncée, celle des auteurs de films, les pourparlers concernant la rémunération des scénaristes et dialoguistes, en cas de diffusion par cassettes, n'ayant pas, jusqu'ici, débouché sur des résultats concrets.

Jacques Chancel lance sur Antenne 2 une Nuit de la St Jean qu'on annonce déjà comme une « orgie cinématographique ». Il s'agit en effet, de proposer sur Antenne 2, le 24 juin prochain, 24 h de cinéma non-stop. Cette « boucle » ne sera interrompue que par les journaux télévisés et des entretiens se rapportant aux films projetés. Question posée : y a-t-il un public de nuit pour le cinéma à la TV ?



Le Conseil Municipal d'Epinay-sur-Seine a décidé d'attribuer le nom de René Clair à la place de son nouveau marché couvert du quartier du centre et, à cette occasion, a organisé des projections de films du réalisateur disparu.

A l'occasion de la récente parution du *Guide Michelin 81*, les restaurateurs de France ont fêté la remise des fameuses étoiles. Certaines étaient parrainées par des artistes de la scène et de l'écran. Marie Dubois ayant dit sa préférence pour le saumon à la tahitienne et Sophie Desmarets pour les desserts au chocolat, certains restaurateurs envisagent de consacrer une ligne de leur menu à leurs marraines. Nouvelle formule de cinéma à la carte ?

Alain Resnais était récemment l'invité du « Panorama culturel » de France-Culture, (le 20 mars, pour être précis). Il en a profité pour exprimer sa solidarité avec la manifestation « que vivent les ciné-clubs ! » qui devait se dérouler une semaine plus tard (voir page 2, 3 et 4). Il a déclaré, entre autres choses : « *Toute la génération de cinéastes qui a commencé à travailler vers 1950/1960 est en fin de compte issue des ciné-clubs. Je veux dire que l'étincelle a été donnée par les ciné-clubs. A partir de cette époque la mise en scène est devenue un phénomène culturel.* »

Et il a encore ajouté : « *Grâce aux ciné-clubs, un certain type de metteurs en scène a trouvé son public, sa clientèle. Je suis sûr que les producteurs qui ont voulu me faire confiance ne l'auraient pas fait si des spectateurs, formés par les ciné-clubs, n'étaient pas déjà devenus ma clientèle. Jamais mes films n'auraient pu pénétrer en province s'il n'y avait pas eu une formation assurée par les ciné-clubs : leurs adhérents y ont amené, discuté, controversé mes films et, finalement, persuadé les exploitants que ce type de films pouvaient être aussi projetés chez eux* ».

A NOTER SUR VOTRE AGENDA

MAI

Jusqu'au 30 mai, parallèlement à l'exposition « Images pour des mots », aquarelles et collages de J.M. Folon, le Centre Culturel de la Communauté Française de Belgique présente une séance de cinéma, tous les samedis à 16 h. Rens. : 46, rue Quincampoix, Paris 4e, tél. : 271.26.16.

***Jusqu'au 5 mai,** sélection de films pour enfants (6 à 12 ans) au Cinéma « Cosmos ». Ce festival programmera des films en provenance des pays de l'Est. Rens. : Les Films Cosmos, 114, Champs-Elysées, 75008 Paris, tél. : 359.36.66.*

***Les 1, 2 et 3 mai,** VIe Festival international du film super 8 et 16 mm de Montbrisson. Six catégories : à la rencontre de l'homme, scénario, reportage, documentaire, animation, genre. Rens. : Centre d'animation des Pénitents, Place des Pénitents, 42600 Montbrisson, tél. : (77) 58.33.40.*

***Du 4 au 10 mai,** à Beaubourg, deuxième semaine des réalisateurs de télévision. Rens. : MRTV, Beaubourg, tél. 271 44 71 ou 277 12 33.*

***Du 4 au 10 mai,** IIe Rencontres cinématographiques de Chalons-sur-Marne, sur le thème « Blier, père et fils » en présence du réalisateur et de l'acteur. Rens. : Jeune Chambre Economique, 5, r. Goset Boiselle, Chalons-sur-Marne, tél. : (26) 68.39.13.*

***Du 5 au 10 mai,** XXVIIe Festival du court métrage d'Oberhaüsen. Rens. : Festival, Grillostrasse 34, D-4200 Oberhausen.*

***Du 5 au 10 mai,** rétrospective intégrale de l'œuvre de Paolo et Vittorio Taviani, au Centre culturel cinématographique de Grenoble. Présence des réalisateurs le samedi 9 mai. Rens. : C.C.C., 4, rue Berlioz, 38000 Grenoble.*

***Du 11 au 17 mai,** à Draguignan, Exposition « Fernandel » préparée par le Musée Provençal du Cinéma. Documents, affiches, photos et projections de films. Rens. : Maison des sports et de la jeunesse dracénoise, 83300 Draguignan, tél. : (24) 68.27.23.*

***Du 11 au 17 mai,** Festival artistique québécois à l'Université Paris IX Dauphine. Hommage à Claude Jutra en sa présence. Rens. et progr. : A.C.D., place du Mal de Lattre de Tassigny, 75116 Paris, tél. : 505.14.10. P. 47.16.*

***Les 14, 15 et 16 mai,** Festival du courtmétrage (S8 et 16) de St-Cloud. Rens. : MJC, 14, rue des Ecoles, 92210 Saint-Cloud, tél. : 602.34.12.*

***Du 14 au 27 mai,** 34e Festival de Cannes.*

***Les 15, 16 et 17 mai,** le Ciné-club HEC propose une importante rétrospective Jean Renoir. Rens. : Campus HEC, Ciné-club, 1, rue de la Libération, 78350 Jouy-en-Josas.*

***Les 15, 16 et 17 mai,** à Chambéry, Week-end cinéma autour de deux auteurs japonais : Ozu et Mizoguchi, animé par Jean Douchet. Rens. : Jacques Laurent, A.M.C.C.S., Théâtre Charles Dullin, 73000 Chambéry, tél. : (79) 33.25.19.*

***Les 16 et 17 mai,** au Cinéma Le Studio à Strasbourg, 1er Festival du film Super 8 régional. Les films primés seront programmés trois semaines sur l'Est de la France. Rens. : Atelier de Pédagogie et d'Animation, 29 rue Vauban, 67000 Strasbourg, tél. (88) 34.71.92.*

***Du 19 au 24 mai,** 2e Festival du film ringard à Lyon. Inscriptions encore possible, contactez : Emmanuel Parraud, 28, rue P. Chenavard, 69001 Lyon, tél. : (7) 839.57.69.*

JUIN

***1ère quinzaine de juin,** 3e Festival de Chantilly « Le Cheval et le Cinéma ». Le festival comporte deux catégories, l'une groupant les professionnels en 16 ou 35 mm, l'autre les cinéastes amateurs en 16 ou Super 8. Rens. et inscrip. : Festival, 16, av. du Gal Leclerc, 60500 Chantilly, tél. : 457.21.35.*

***Du 1er au 13 juin,** Journées cinématographiques organisées sur le thème « Handicap et déviances » dans la Somme, l'Aisne et l'Oise. Rens. : Centre régional pour l'enfance et l'adolescence inadaptées de Picardie, 6, rue des Deux Ponts, 8004 Amiens, tél. : 91.82.22.*

***Du 2 au 7 juin,** XVIIIe Festival des films de courtmétrage de Cracovie. Rens. : Bureau du Festival, Pl. Zwyciestwa 9, 00-950 Warszawa, Pologne.*

***Du 9 au 14 juin,** 13e Journées Internationales du cinéma d'animation à Annecy. Peuvent être proposés tous les films réalisés « image par image » pour le cinéma ou la télévision, en formats 35 et 16 mm. Projections, débats, expositions. Rens. : Bureau du Festival, 21, rue de la Tour d'Auvergne, 75009 Paris, tél. : 878.97.19.*

***Du 12 au 19 juin,** Festival international du film de tourisme de Tarbes-Pyrénées. Rens. : Bureau du Festival, 2, place Ferré, 65000 Tarbes, tél. : (62) 93.00.78.*

***Du 16 au 21 juin,** l'Association pour la promotion du film 16 mm organise à Paris, un festival consacré au Jeune cinéma. Les films appartiendront aux catégories : fiction et documentaires. Ils seront en 16 ou 35 mm, court ou long métrages. Rens. et insc. : 13, place de la République, 75003 Paris, tél. : 361.75.82.*

***Du 24 au 28 juin,** la Jeune Chambre Economique du Solsonnais organise un festival entièrement consacré à la Science-Fiction. Outre les projections, cette manifestation comprendra des expositions consacrées aux romans, à la bande dessinée et aux jouets ayant trait à la Science-Fiction. Des rencontres avec des écrivains sont prévues. Rens.,* →

Les temps sont durs. Tout augmente. Nous n'y échapperons pas. Abonnez-vous avant qu'il ne soit trop tard.

FESTIVALS ET RENCONTRES (suite)

progr. : J.C.E.S., 37, rue du Bal-Champêtre, Belleu, 02200 Soissons, tél. : 53.39.64.

JUILLET

***Du 4 au 12 juillet**, semaine « La Ciotat, Berceau du Cinéma ». Cette manifestation exceptionnelle par ses documents inédits souhaite contribuer à mieux faire connaître l'histoire du cinéma. Rens. et progr. : Albert Audry, 68, rue des Poilus, 13600 La Ciotat, tél. : (42) 08.45.45.*

***Du 13 juillet au 2 août** (et du 8 au 28 août) stage super 8 « le voyage vécu et exprimé », au Maroc. Rens. : Atelier de pédagogie et d'Animation, 29, rue Vauban, 67000 Strasbourg, tél. (88)60 57 96.*

***Du 19 au 4 juillet**, « Deux mois d'animation cinéma » autour de l'exposition « Image et magie du cinéma français », Cent ans de patrimoine, au Palais des Fêtes de Mulhouse. Rencontres, débats, films, animations. Rens. : AMC, 7, rue Alfred Engel, 68100 Mulhouse, tél. : (89) 45.63.95.*

***Du 18 au 24 juillet**, Rencontres de Prades : rétrospective Bertolucci en présence du réalisateur. Rens. : Robert Cortès, chemin de Beauséjour, 66500 Prades. Tél. : (68)96.43.32.*

***Du 6 au 16 août**, au Château de Cerisy-la-salle, colloque « Méliès et la naissance du cinéma ». Rens. : « Les Amis de Georges Méliès », 11, rue de Belzunce, 75010 Paris, tél. 526 93 22.*

SEPTEMBRE

***Du 12 au 20 septembre**, 17e Festival International du Jeune Cinéma à Hyères, 10e Anniversaire du Collectif Jeune Cinéma. Inscr., rens. : Bureau du Festival, M. Mazé, 25, rue Caumartin, 75009 Paris, tél. : 742.91.62.*

JEAN DOMARCHI

Ceux qui ont appris le cinéma dans les années cinquante et soixante, à la lecture des textes d'André Bazin, Eric Rohmer, François Truffaut, Claude Chabrol, Jacques Rivette ou Jean Douchet dans *les Cahiers du cinéma* de la grande époque n'ont pu apprendre qu'avec émotion le décès, survenu le 19 janvier à l'âge de soixante-quatre ans, à la suite d'une crise cardiaque, de Jean Domarchi, qui fut à cette époque l'un des plus intelligents critiques et théoriciens des *Cahiers* et de l'hebdomadaire *Arts*.

Docteur en droit et spécialiste de l'économie, il savait écrire et parler avec un enthousiasme communicatif du cinéma américain et tout particulièrement de la comédie musicale. Homme d'une immense culture générale et cinématographique, il nous laisse quelques textes qui demeurent des jalons incontournables dans l'idée que nous nous faisons aujourd'hui du cinéma, de son rôle et de son histoire, que ce soit « Evolution du film musical » (*Cahiers* n° 54), « Welles à n'en plus finir » (n° 85), une des plus intelligentes analyses de l'œuvre d'Eisenstein, « les Secrets d'Eisenstein » (n° 96, 97, 98), des textes sur Lang, Rossellini, Visconti, Mizoguchi, Minnelli, Mamoulian, Hitchcock, Nicholas Ray, Astruc, Resnais, des entretiens avec Minnelli, Welles, Visconti, Lang, Hitchcock, Cocteau, Cukor, Minnelli, Kazan, Rossellini, Wilder.

Mais on se souvient aussi qu'on lui doit la seule tentative originale et rigoureuse dans les années cinquante de dégager une approche marxiste, c'est-à-dire fondée sur le matérialisme dialectique, hors des ornières du dogmatisme néo-stalinien et des implifications d'un matérialisme seulement historique (à la Sadoul), du cinéma américain, avec « le Fer dans la plaie » (*Cahiers* n° 63). Il nous laisse, sur l'un de ses auteurs de chevet, *George Cukor*, un livre essentiel, aux éditions Seghers (Coll. « Cinéma d'aujourd'hui » n° 33, (1965), ainsi qu'une plaquette sur *Murnau* (« Anthologie du cinéma » n° 7, 1965) et un important ouvrage philosophique, *Marx et l'histoire* (Ed. de l'Herne).

J.M.

film échange

La seule revue de langue française consacrée au droit, à l'économie et à la sociologie de l'audiovisuel

50 avenue Marceau 75008 PARIS
Tél. : 723-70-30

Directeur-Rédacteur en chef :
René Thévenet

Une co-édition *CinémAction* TUMULTE

CINEMA CONTRE RACISME

160 pages — 30 F

Deux revues, un même combat

CinémAction et **Tumulte** ont décidé d'unir leurs efforts dans un même objectif : contribuer à donner, à tous ceux pour qui le combat anti-raciste est la forme élémentaire de la solidarité, des moyens de réflexion, de débat et de dénonciation.

L'ère des bulldozers

Avec les bulldozers de Vitry commence une nouvelle ère pour l'immigration ; un racisme plus insidieux et plus soumois, plus dangereux aussi. A la traditionnelle politique du ghetto et de la discrimination du pouvoir et des appareils d'Etat répond la politique des quotas, des numerus clausus, du seuil de tolérance... La ratonade se double aujourd'hui de la raison du sociologue.

Le cinéma et l'immigration

Une remise en perspective par thème des films anciens et récents ayant trait à l'immigration : Visage des communautés immigrées — Les situations types — Démarches esthétiques — Les problèmes de la seconde génération — La fréquentation des salles spécialisées — Un acteur immigré : le "bougnoulisme" — La femme dans le cinéma de l'immigration — etc.

Un instrument indispensable

Dans ce numéro spécial de **CinémAction** et **Tumulte**, vous trouverez recensés l'ensemble des films ayant trait à l'immigration et au racisme, avec un générique, un résumé du scénario, le réseau de diffusion, les moyens de les faire projeter.

Souscription 25 F au lieu de 30 F

CinémAction TUMULTE

Nom ..... Prénom .....

Adresse .....

.....

désire recevoir ☐ numéros **Cinéma contre Racisme** au prix de 25 F l'exemplaire
(chèques à l'ordre de la SET) — Retourner à : SET, 26 rue Feydeau - 75002 Paris

JOURNAL DE LECTURE

DE L'IMAGINAIRE AU CINEMA

de Odile Larère. Editions Albatros. Collection Ça-Cinéma - 1980 - 154 pages.

Peu de livres ont été consacrés à Visconti, pour que nous négligions de noter la parution du livre de Odile Larère, De l'imaginaire au Cinéma, *dont* ***Violence et passion*** *constitue l'embrayeur d'écriture sur ce thème.*

C'est à une question naïve *que se propose de répondre Odile Larère, mais probablement fondamentale aujourd'hui, à l'heure d'un retour d'une cinéphilie au passéisme parfois suspect et trop* up to date : « Pourquoi y-a-t-il de bons et de mauvais films alors qu'ils utilisent les mêmes techniques d'enregistrement du réel ? »

L'hypothèse de réponse que le livre de Odile Larère va tenter de vérifier se résume dans le fait que « la valeur artistique des films *(serait)* corrélative de leur pouvoir de suggestion imaginaire, et ce pouvoir lui-même, tributaire des effets de multiplication de sens des éléments filmiques... Processus sémantiques à l'œuvre dans un film et leurs effets imaginaires » *font l'objet de l'analyse de Odile Larère.*

L'unité de signification filmique sur laquelle l'analyse se développe, est la séquence. Ce qui pour Visconti est un choix répondant d'une certaine logique ; tant ce cinéaste a utilisé l'unité séquentielle dans ses multiples potentialités spatio-temporelles, pour fonder une écriture qui ressort plus de la construction de scènes multiples et emboîtées que de plans-séquences enchaînés proprement dits.

*Vingt-huit séquences sont repérées et étudiées selon une approche qui s'inspire plus de l'*analyse de contenu *(telle que Laurence Bardin l'a clairement définie dans un petit livre des PUF) que de la filmologie classique ou de l'analyse sémiologique.*

C'est sans doute ce qui laisse ce sentiment de modernité d'analyse non aboutie. Le mouvement général du livre rappelle en effet les traditionnelles fiches Ciné-Club, dont André Bazin fut l'initiateur : le générique détaillé, l'analyse des séquences, les éléments formels (rythmes, personnages, dialogues, l'espace, etc...). Les derniers paragraphes peuvent rappeler ce qu'on nommait jadis les « éléments de débat »...

Si mes remarques paraissent ironiques, elles sont sans méchanceté et ne prétendent pas déconseiller ce livre écrit dans un langage clair et qui contient un certain nombre d'idées pertinentes sur l'œuvre de Visconti, et leurs récurrences dans ***Violence et passion*** *(film injustement mésestimé, bien qu'un des plus fondamentaux avec* ***Senso, le Guépard, les Damnés*** *et* ***Mort à Venise).***

Odile Larère a su mettre en évidence en quoi l'affrontement de cultures antagoniques, les rapports entre le « combat d'une modernité convulsive » *et* « l'humanisme classique », *la conjuration de l'idée de mort, les oppositions symboliques entre* « forces du chaos et forces de l'ordre », *furent des thèmes viscontiens privilégiés.*

Remercions donc Odile Larère d'avoir remis en mémoire l'œuvre d'un cinéaste immense sur laquelle il faudra revenir.

Dominique Païni

MOTION PICTURES

The development of an art, de A.R. Fulton.
University of Oklahoma press, éditeur.
274 pages

Qu'est-ce qui fait que le cinéma est le cinéma ? Cette vieille question de l'essence d'un art est à nouveau posée par Fulton dans son livre, reprise largement augmentée de celui qu'il avait écrit en 1960. Passons sur la réponse, la cinématique, terme qui n'est jamais abordé de front de manière théorique et semble bien n'être qu'une réponse dernière, prétexte à parcourir toute l'histoire du cinéma pour, faute de mieux, en arriver là.

En fait, Fulton passe en revue les moments de rupture du cinéma. Pour lui, ce sont l'invention de l'appareil puis Méliès, parce qu'il met en scène ce qui se passe devant la caméra, puis Porter qui, avec ***le Vol du grand rapide*** *et* ***The Life of an American fireman****, met en scène grâce à la caméra elle-même, puis le film d'art, puis les premiers Griffith, puis chez Griffith la coupure que représentent* ***Naissance d'une nation*** *et*

***Intolérance**, puis l'expressionnisme allemand, scandaleusement survolé à mon avis, puis le naturalisme de Stroheim dans **les Rapaces**, puis le montage eiseinsteinien dans **Potemkine**, puis l'arrivée du son, puis l'usage spécifique du son étudié au travers du **Mouchard** de John Ford, puis le documentaire avec **Louisiana story**.*

Jusque-là, rien qui vaille la peine de lire en anglais ce que l'on peut parfaitement trouver en français dans différents ouvrages que l'auteur, visiblement, n'ignore pas. La suite relève d'une classification plus originale qui témoigne bien des différences d'approche du cinéma entre les Français et les Américains.

*L'auteur s'intéresse à l'apport du théâtre au cinéma avec deux films faciles à voir aux U.S.A. mais rarement montrés ici, **Abe Lincoln in Illinois** de John Cromwell (1940) d'après la pièce de Robert Sherwood (1938) et **Brève Rencontre** de David Lean (1946) d'après la pièce de Noël Coward (1937), puis à l'apport du roman au film avec **les Grandes espérances** de David Lean (1947) d'après Dickens, puis à l'apport de la nouvelle au film avec **All that money can buy** de William Dieterle (1941) d'après « the Devil and Daniel Webster » de Stephen Vincent Benet et **Quartet** de Ken Annakin (1949) d'après Somerset Maugham (nous citons tous ces films car la critique américaine en fait des films de référence alors que la critique française les ignore le plus souvent) puis l'apport du script original au film avec **Citizen Kane**, ce qui nous ramène en pays de connaissance.*

*La fin, à nouveau, intéresse moins, qui comporte l'apport d'un cinéma du point de vue du réalisateur avec **les Fraises sauvages**, **l'Année dernière à Marienbad** et **8 1/2**. Finalement, l'ensemble donne plus l'impression d'une compilation de bon élève que d'un travail profondément original.*

Signalons, comme souvent chez les Américains, la qualité de l'impression, rendant la lecture plaisante et les nombreuses illustrations belles à voir.

Jean Roy

ROBERT LE VIGAN

Compagnon et personnage de L.F. Céline par Pol Vandromme. La Revue Célinienne 1980.

Ceux qui attendaient une monographie comme les autres sur Robert le Vigan en seront pour leurs frais. Le livre de Pol Vandromme (auteur, auparavant, d'études et de biographies de Brasillach, Drieu la Rochelle, Chardonne, Céline, Maurras, Rebatet, etc.), ne retient de la vie et de la carrière de le Vigan que ce qui est en relation directe avec la trilogie allemande

contacts

★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

80 ANS DE CINEMA ; NICE ET LE 7ème ART. R. Prédal.
De l'âge d'or du cinéma muet à nos jours, chronologie de tous les films tournés aux studios de la Victorine depuis 1923, bibliographie, photos. Relié .... **165 F**

JAMES CAGNEY DANS L'OBJECTIF.
Plus de 160 photographies, sa vie et sa carrière, relié : .. **108 F**

KATHARINE HEPBURN DANS L'OBJECTIF.
Photographies, relié ..... **108 F**

CINEMA IMMOBILE. Charles Ford
Album de photographies, 30 ans de création cinématographique de 1910 à 1940, 175 pages, index ..... **130 F**

LE CINEMA POLICIER FRANÇAIS. F. Guérif.
Etude du genre des origines à nos jours, dictionnaire de 415 réalisateurs, acteurs, fiches techniques des films. Photos, index..... **105 F**

GLORIA SWANSON PAR ELLE-MÊME.
Autobiographie illustrée .. **115 F**

CATHERINE DENEUVE. F. Gerber.
Sa vie et sa carrière, filmographie, photos..... **65 F**

WIM WENDERS. Caméra Stylo.
Textes, interviews, analyses des films, photos ..... **47 F**

PORT RECOMMANDE COMPRIS

★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

Librairie du Cinéma
24, RUE DU COLISEE 75008 PARIS
TÉL. (1) 359.17.71

de Céline, « Normance », « D'un chateau l'autre » et « Nord », et la seconde partie du livre est consacrée à la « transposition célinienne » des tristes aventures de l'auteur, de Lili et de « la Vigue » (sans oublier le chat Bébert, à qui un ouvrage entier a été consacré il n'y a pas si longtemps par un critique de cinéma !) dans l'Allemagne en flammes...

La partie cinéma de l'ouvrage est très secondaire. Elle est donc plus que légère. Pas de filmographie. Pol Vandromme se contente de citer intégralement la notice « le Vigan » de l'Encyclopédie du cinéma de Roger Boussinot. C'est un peu juste.

Quant aux appréciations personnelles de l'auteur, on aurait pu s'en passer. Dire de Duvivier qu'il est un « tâcheron qui ne bâclait jamais rien mais qui n'inventait rien non plus » est un jugement par trop sommaire et approximatif. Il reste, pour mieux comprendre un comédien hors série, quelques longues citations de Céline, bien sûr et, surtout, quelques très précieuses lettres à André Bernard datées des dernières années de la vie de l'acteur, et qui avaient déjà eu les honneurs de l'Avant-scène.

Ce petit livre s'adresse avant tout aux lecteurs de Céline. Un travail complet sur Le Vigan reste à faire.

Dominique Rabourdin

N.B. — On nous prie de préciser que « ce livre n'étant diffusé par aucun office, nous vous serions reconnaissant de bien vouloir mentionner l'adresse de l'éditeur : la Revue Célinienne. Troliberg 20, 3200 Kessel-Lo, Belgique — Le prix : 50 FF. CCP Lille 4 062 25 U à l'ordre de Pierre Dubois. »

THE CINEMA OF SIDNEY POITIER

de Lester J. Keyser et André H. Ruszkowski. A.S. Barnes éditeur.
192 pages.

Le principe de la série « The Cinema of... » chez Barnes est bien connu. Il consiste à concurrencer la série « The Films of... » chez Citadel Press : film par film, un générique exhaustif, un court résumé du scénario, de nombreuses photos, parfois des extraits de presse. Ces livres n'apportent le plus souvent rien à l'histoire du cinéma et encore moins à son intelligence mais ils sont généralement une source fiable de documentation, bien agréable à feuilleter de surcroît.

Avec ce volume, le parti pris change. A la neutralité de la fiche filmographique succède une étude qui s'avoue partisane. Les photos demeurent. Il y en a plus de 150. Les génériques sont renvoyés en fin de volume. Le livre est à mi-chemin entre les publications Veyrier (traducteur en France de Citadel) pour le grand format (un peu moins grand toutefois) et les publications Pao pour le type de texte.

Quand à l'étude, elle tend à justifier le choix d'un ouvrage sur Sidney Poitier par la question centrale : qu'est-ce qui fait que Sidney Poitier a été la seule superstar noire de tout le cinéma américain ? Les auteurs, au-delà de l'anecdote, répondent en analysant les processus d'identification qui ont pu se produire entre le public noir et la vedette dans le contexte politique correspondant aux films, luttes pour les droits civiques, conflits raciaux...

Cela nous vaut d'utiles pages sur la condition qui est celle des Noirs dans les studios au cours des années 50 ; on comprend mieux la prudence dont devait faire preuve un acteur noir pour accéder à la célébrité dans un milieu où de nombreux éléments ne cherchaient qu'à se débarrasser de lui. Cela explique sans doute aussi qu'une fois connu de tous grâce à **Dans la chaleur de la nuit** et **Devine qui vient dîner**, Sidney Poitier ait jugé urgent de mettre son cinéma au service des Noirs.

Par contre, et nous le regrettons, les auteurs, pour qui les problèmes de forme ne se posent pas, ne s'interrogent pratiquement jamais, au-delà des sujets traités par les films, sur le type d'image qu'a pu produire l'acteur, sur la bonne conscience-alibi qu'a permis son nom et sur la nature profondément idéaliste de certains films. Leur enthousiasme à servir Sidney Poitier sans nuances finit çà et là par desservir un propos au-dessus de la moyenne des biographies publiées dans ce type de séries. Dommage.

Jean Roy

SERIE B

Editions Christian Bourgeois

Une des meilleures idées de collection de ces dernières années, c'est bien celle de cette Série B que dirige Dominique Bourgeois aux éditions Christian Bourgeois. Les romans publiés dans cette collection ont servi de scénarios à des films américains fameux. Chaque titre comporte un dossier sur le film et un cahier de photographies ou de documents.

Les quatre premiers titres choisis ont inspiré quatre films indiscutables : **High Sierra**, de William R. Burnett (l'auteur de **Little Cesar** et d'**Asphalt Jungle**) a inspiré à Raoul Walsh un de ses chefs-d'œuvre : **la Grande Evasion**, avec Humphrey Bogart et Ida Lupino.

Laura, de Vera Caspary, est très inférieur au film d'Otto Preminger, et **la Soif du mal**, de Whit Masterson n'a pas été vraiment respecté par Orson Welles.

La meilleure surprise de cette première

sélection, c'est le très étonnant roman de Davis Grubb la Nuit du chasseur, *qui serait un chef-d'œuvre même si Charles Laughton n'en avait pas fait un film génial et donné à Robert Mitchum un de ses plus grands rôles.*

Et voilà quatre titres qui ont le grand mérite de la rareté et qui nous sont proposés, ce qui ne gâte rien, avec un soin, (et même un luxe) irréprochable. On attend la suite avec impatience.

Dominique Rabourdin

LA FRANCE DE PÉTAIN ET SON CINÉMA

par Jacques Siclier, Editions Veyrier.

Renouant avec son adolescence provinciale et cinéphilique, Jacques Siclier tente avec passion de réhabiliter le cinéma français des années 40-44, dans un livre volontairement subjectif et qui se lit comme un roman.

« La France de Pétain et son cinéma » a d'abord le mérite de réunir une documentation exhaustive sur les films français de cette période, dont l'immense majorité est inconnue des générations d'après-guerre. Jacques Siclier a sûrement raison de réévaluer les trop rares films rescapés des « années noires », en particulier **les Visiteurs du Soir** *et* **l'Eternel Retour,** *à la lumière des premiers films de Clouzot, d'Autant-Lara, de Becker, de Daquin ou de Bresson, qui firent pendant l'Occupation des débuts plus qu'honorables, malgré toutes les difficultés politiques et matérielles...*

Selon Siclier, cette période ne marque pas de rupture par rapport au cinéma français des années 30 : malgré l'exil volontaire de quelques « grands » (Renoir, Clair, Gabin, Morgan, etc.) et l'interdiction de travailler faite à nombre d'autres, en raison de leur origine juive, la profession a lutté pour sauvegarder, chaque fois que c'était possible, une « qualité française » qu'il serait justice aujourd'hui de redécouvrir.

La rétrospective partielle du « Studio 43 » semble donner raison à Siclier, mais on peut regretter que ce désir passionné de réhabilitation amène l'auteur à banaliser complètement cette période : certes, le cinéma français possédait déjà, dans les années 30, certaines des tendances idéologiques qui se sont « épanouies » sous le régime de Vichy ; peut-on pour autant oublier que la tendance populiste et progressive qu'incarne Gabin dans les années 30, et avec quel succès !, disparaît à peu près complètement, et pour cause, pendant l'occupation ? Par là même, c'est un infléchissement idéologique global qui s'opère, où se reflète la morale pétainiste de la famille, du retour à la terre, etc...

Faut-il réhabiliter **le Voile Bleu,** *sous prétexte qu'il a fait pleurer la France profonde ?*

Même la reconnaissance des remarquables qualités cinématographiques de **Douce,** *d'Autant-Lara, ne doit pas nous dispenser de constater que l'idéologie véhiculée par ce film est rien moins que subversive, malgré la scène des « pauvres » que Siclier trouve déterminante : seuls les personnages aristocratiques sont réhabilités par le récit ; l'institutrice et le régisseur, qui avaient osé sortir de leur condition, partent la tête basse, accablés sous le poids de la mort de Douce dont ils sont responsables. Voilà une fin qui ne pouvait pas déplaire au Maréchal !*

Cette réserve faite, on apprend beaucoup de détails curieux sur cette époque troublée : par exemple l'opposition (relative) entre la Continental, maison de production à capitaux allemands mise en place en 1940 par l'Occupant, dans un but à la fois économique et idéologique (Goebbels ne voulait plus voir tourner en France que « des films légers, superficiels, divertissants, mais nuls... ») et le gouvernement de Vichy, qui cherchait avant tout à propager les idées morales du Maréchal...

Si le cinéma français de cette période ne mérite pas, effectivement, le long purgatoire qu'il subit, faut-il pour autant nier qu'il a été profondément marqué par le reflux politique et moral des années d'occupation ? Il reste à faire un travail d'historien sur cette période méconnue dont nous savons maintenant, grâce à Jacques Siclier, qu'elle mérite le détour !

Geneviève Sellier

Nous avons reçu...

« 80 ans de cinéma — Nice et le 7ème art », de René Predal, aux éditions Serre. (Critique dans notre prochain numéro).

« Cinéma 80 », de Giovanni Grazzini, en italien, aux Editions Universale Laterza.

« Fuentes y Documentos del Cine », de Joaquin Romaguera i Ramió et Homero Alsina Thevenet, Collection GG Mass Media (en espagnol).

« 1001 films d'intérêt social », index thématique, aux Editions Filmedoc, 40, rue Pascal, Paris 13e.

« Que viva Eisenstein ! » de Barthelemy Amengual, aux Editions l'Age d'Homme (critique dans un prochain numéro — mais ne soyons pas pressés : le livre fait 726 pages !).

ACTUALITES DU CINEMA DIFFERENT

« La vérité, c'est une agonie qui n'en finit pas. La vérité de ce monde c'est la mort. Il faut choisir, mourir ou mentir. »

Louis-Ferdinand Céline

Ciné-Club Saint Charles

Dernier acte de la saison au ciné-club Saint-Charles. Le 6 mai : nouveaux films expérimentaux français, le 13 mai : **Ora pro nobis** (1980, 58') de Stéphane Marti, et le 21 mai : séance ouverte aux nouveaux films réalisés par des enseignants et des étudiants de Saint-Charles.

Tous les mercredis à 19 heures au 162, rue Saint-Charles, Paris 15e (métro Charles Michels ou Boucicaut).

Ciné-MBXA

Depuis 1976, Dominique Willoughby présente régulièrement des séances de cinéma expérimental et d'art vidéo au Ciné-MBXA. Ces présentations de films ou de bandes vidéo ont lieu tous les lundis à 19 h 30 et 21 h au Centre Culturel de l'Abbaye (12, rue de l'Abbaye, 75006 Paris, tél. : 354.30.75). Plus d'une centaine de cinéastes y ont vu leurs œuvres présentées. Des classiques de l'avant-garde ; Cocteau, Duchamp, Gehr, Jean Genet, Isou, Kubelka, Lemaitre, Mekas, Richter, Sharits, Snow et des cinéastes plus jeunes : Beauvais, Bouhours, Bulteau, Céton, Claudine Eizykman, Fihman, Rose Lowder, Rey, Rovere, Unglee, Vigoureux, etc.

Parallèlement à la projection des films, il est remis une documentation précise et utile sur chacun. Cette débauche d'énergie représente beaucoup de travail et coûte cher. Ainsi, si vous désirez recevoir tous les programmes et documents, être averti des séances spéciales, recevoir en exclusivité un tirage spécial de l'album « MBXA 76/81 », récapitulatif de cinq années de programmation avec des textes des artistes, des documents et des photos et un calendrier récapitulatif, devenez, vous aussi, un ami de la MBXA. Pour cela, vous pouvez être soit membre actif (1 an) pour la modique somme de 30 F., soit membre bienfaiteur à partir de 100 F. Envoyez vos chèques à l'adresse indiquée précédemment.

Joseph Morder

Non content de réaliser films Super 8 sur films Super 8 et d'en profiter pour se faire élire Pape de ce format, Joseph Morder tournait dans le plus grand secret un court métrage en 16 mm, **le Mariage de Joseph** (avec lui-même dans le rôle de Joseph). Montré au dernier Festival de Lille, ce film a reçu une mention FIPRESCI. A la rentrée prochaine, Morder organisera une soirée Morlock pour la présentation de son 250e film (un huissier dûment agréé établira un décompte précis de chacun de ses films.)

En attendant ce document historique, vous pouvez toujours consulter le dernier numéro de la revue défunte *Antennes* où Raphaël Bassan dresse un portrait du réalisateur. (N° 6, mars 1981, 3, rue Récamier, 75341 Paris Cédex 07).

Morlock (académie et prix)

Deux nouveaux prix Morlock ont été remis dernièrement à **Rosette sort le soir** de Rosette, au Festival de Rouen, et aux **Photos d'Alix** de Jean Eustache à celui de Lille. Mille excuses à François Raoul-Duval dont j'ai omis de signaler le prix Morlock d'interprétation décerné à Belfort pour son rôle de professeur de cinéma véreux dans son propre film **Et pourtant elle tourne** (la sortie en est prévue prochainement).

Cette performance lui avait permis à l'époque, d'entrée à l'Académie Morlock qui se compose aujourd'hui de quatorze membres. A l'occasion de son premier anniversaire, en décembre 1981, l'Académie serait prête à accueillir des femmes en son sein. Mary Meerson et Marguerite Duras sont, paraît-il, fort bien placées pour être les deux premières femmes membres de l'Académie Morlock. Si cela se confirmait, ce serait un exploit unique quand on sait qu'il a fallu attendre 346 ans avant qu'une femme — Marguerite Yourcenar — n'entre à l'Académie Française. Bravo, les Morlocks !

Gérard Courant

RECTIFICATIF

A propos du compte rendu de Marcigny (n° 267, p. 100), notre correspondant Jean-Claude Moireau nous prie de préciser que, dans le quatrième paragraphe, il fallait lire, à propos de Paul Vecchiali, qu'il était « l'un des artisans » (et non pas l'un des artistes !) « les plus originaux du cinéma français ».

Dans l'article sur l'**Agent secret**, de Hitchcock (n° 268, page 98), il fallait lire, dans le dernier paragraphe : « Une véritable récurrence thématique » (et non « schématique »).

ILS NOUS ONT QUITTES

HOMMAGE

MARC DONSKOÏ

une sorte de classicisme lyrique

SON œuvre s'éloigne-t-elle ? Depuis une rétrospective, il y a quelque quinze ans, à la Cinémathèque française, et la rétrospective soviétique de Beaubourg les occasions de revoir les films de Donskoï ne se firent pas nombreuses — pas plus que celles qui eussent permis de voir ou revoir les films de Mikhaïl Romm, Trauberg, Ekk, Youtkevitch...

Un travail de reprogrammation du cinéma soviétique serait on ne peut plus salutaire. Car des rapports de valeurs ont certainement bougé et des révisions, des approches nouvelles seraient utiles.

Marc Donskoï a toujours paru à la fois à l'écart de ses pairs et parfaitement représentatif d'un cinéma d'Etat ; traditionnel dans sa forme et cependant suspect en dépit des récompenses officielles.

« Disgracié » en 1949, le chantre de Gorki, de l'enfance et de la terre était venu du théâtre au cinéma grâce à Victor Chlowski à qui il apportait en 1925 une adaptation pour l'écran d'une œuvre littéraire, ce qui était tout à fait dans la ligne et le demeura longtemps : le cinéma russe d'avant 1917, puis le cinéma soviétique, puisèrent en effet sans frein dans la littérature.

Et parler de Donskoï entraîne ipso facto *l'évocation de Gorki, tant (et plus que Dovjenko, Poudovkine ou Eisenstein) le cinéaste qu'il devint s'avère inséparable de la littérature et du grand romancier populaire dont il s'inspira plus que de tout autre.*

A l'instar de la plupart des cinéastes russes d'alors, il s'était initié à plusieurs disciplines. Elève d'Eisenstein, passionné par la musique, grand lecteur, boxeur dans sa jeunesse, et s'attachant, lors du repli des studios au-delà de l'Oural pendant la guerre, à la vie, aux traditions et à la culture des républiques soviétiques d'Asie centrale : cet Ukrainien est naturellement sensible aux réalités culturelles et raciales que la révolution léniniste s'était promis de reconnaître, et de libérer du centralisme d'une Russie hégémonique.

Sous le romanesque du ***Cheval qui pleure*** *(dont le thème est à peu près celui, renversé, de Mazeppa), il est possible de déceler le refus profond de l'autorité, pour ne pas dire de la tyrannie centrale, sanglante, sur* les peuples frères *— c'est-à-dire sur les hommes, quels qu'ils soient et quoi qu'ils pensent.*

On a toujours à apprendre des autres et l'avenir est à l'homme libre et reconnu dans sa dignité : c'est une des leçons morales *de la* Trilogie *gorkienne et ce qui menace les gosses de* ***Bonjour, les enfants,*** *selon Donskoï lui-même, ce n'est pas la naturelle volonté de lutter, qui est un des principes moteurs de l'évolution, c'est le dévoiement de cette énergie en capacité de destruction.*

Arrivé à la fin du muet, Marc Donskoï ne semble pas avoir été ni réellement intéressé, ni tenté par jeu ou par mode de se jeter dans les recherches rythmiques ou de forme de l'avant-garde. Très tôt, on lui reconnaît une sorte de classicisme lyrique, de fidélité à un récit linéaire, à une approche « humaniste » des situations»

Les œuvres dont il réalise l'adaptation à l'écran lui sont des matériaux de choix n'appelant pas de la part du cinéaste une traduction filmique révolution- →

naire : Ostrowski ***(Et l'acier fut trempé...)****, Gorbatov* ***(Tarass l'indompté)*** *ou les cinq titres de Gorki :* la Trilogie, ***la Mère*** *et* ***Thomas Gordelev****, exercèrent peut-être une influence favorable au développement chez Donskoï d'une vision traditionnelle dont un pancalisme, proche de celui de Dovjenko, n'est pas la moindre séduction.*

Orphisme, expressionnisme, ou compositions plastiques élaborées — comme chez Poudovkine, Eisenstein —, sont absentes de son œuvre. Longuement mûris dans leurs composantes, ses films, déclara-t-il, furent toujours tournés rapidement , ce qui vaut à la Trilogie *des moments de faiblesse réelle (et le défaut du* ***Cheval qui pleure****, c'est bien une construction qui paraît d'autant plus hâtive qu'elle rompt, pour une fois, avec la tradition linéaire).*

Mais, éloigné de recherches visuelles suggérées par l'entrée du siècle dans le machinisme, dont il semble s'être méfié, ou nourries d'un lyrisme pictural qui éclate dans ***Alexandre Newski*** *ou* ***Ivan le Terrible****, Donskoï traduit le quotidien du fleuve, la grâce de l'enfance ou le plus terrible pittoresque avec une maîtrise qui, par rapport à ce qui manifeste un cinéma nouveau, serait celle des Le Nain en face de Georges de La Tour.*

C'est dire qu'il s'est placé sur le terrain du réalisme lyrique des peintres russes de la décennie précédant la Première guerre mondiale : Abram Archipov, Maliavine, Petrov-Vodkine ou Zenaïde Serebriakova.

Notre étonnement — notre assentiment aussi presque toujours — vient de ce qu'il paraisse si différent de ceux qui portent l'URSS vers son futur en exaltant, mêlé à l'acquis national, un modernisme cosmopolite, et qu'il sache se montrer garant de ce futur, en magnifiant la pérennité de l'homme, quel que soit le cadre de sa vie, et les avatars de son destin. Il n'y a rien de naïvement triomphaliste dans son œuvre : peut-être a-t-il cru, simplement, que le pire n'est pas toujours sûr.

Claude Michel Cluny

En gagnant mon pain de Marc Donskoï

MARC DONSKOI

Réalisateur soviétique né le 8 mars 1901 à Odessa, décédé le 24 mars 1981. Suit les cours d'Eisenstein à l'Institut du cinéma, puis est assistant-réalisateur et assistant monteur, scénariste, acteur.

Acteur : 1927 : **La Prostituée, de** O. Frelikh. *Réalisateur :* 1927 : **La Vie (Zlhzn)** (inachevé), — **Dans la grande ville (V Bolchom Gorodé)** (+ Co.scén.) — **Le Prix d'un homme (Tséna tchéloviéka)** (co.réal. : Averbach) — 1929 : **Le Gommeux (Pijone)** — 1930 : **L'Autre rive (Tchoujoï Bléríég)** — **Le Feu (Ogogne)** — 1934 : **Le Chant du bonheur (Piesnia o stchastyé)** (co.réal : Vladimir Légochine) — 1937 : **L'Enfance de Gorki (Dietsvo Gorkogo)** (+ Co.scén.) (101') — 1938 : **En gagnant mon pain (V lioudiakh)** (+ Co.scén.) (100') —1939 : **Mes Universités (Moï Ouniversitéty)** (+ Scén.) (103') — 1941 : **Les Romantiques (Romantiki)** (+ Co.scén.) (reste 63' sur les 105' originales) — 1942 : **Et l'acier fut trempé (Kak zakalialass stal)** (+ Scén.) (93')— **Le Journal d'un nazi (Dievnik Natsi)** (épisode du **Ciné Recueil de guerre n° 9**) — 1943 : **L'Arc-en-ciel (Radouga)** (+ Co.scén) (97') — 1944 : **Tarass l'Indompté (Sémia Tarassa)** (+ Co.scén.) (95') — 1946 : **Varvara (Selskaia outchitielnitsa,** « l'Institutrice du village ») (106') — 1948 : **La Loi de la grande terre (Zakone bolchoi zemli)** (+ Co.scén) (100') — 1950 : **Nos champions (Nachi Tchempiony)** (documentaire sportif) — 1954 : **La Mère (Mat)** (+ Co.scén.) (107') — 1956 : **Le Cheval qui pleure (Dorogoï tsénoï)** (95' ou 106') — 1959 : **Thomas Gordeiev** (+ Co.scén) (100') — **Bonjour les enfants (Zdravstvouitié, Déti)** — 1965 : **Le Cœur d'une mère (Serdtse Materi)** — 1967 : **La Dévotion d'une mère (Vernost Materi)** — 1969 : **Chaliapin.**

RENE CLAIR

Réalisateur français né René Chomette le 11 novembre 1898, mort à Paris le 15 mars 1981.

Acteur : 1920 : **Les Deux gamines,** de Louis Feuillade (sérial) — **Le Lys de la vie,** de Loïe Fuller — 1921 : **L'Orpheline,** de Louis Feuillade (sérial) — **Parisette,** de L. Feuillade (sérial) — **Le Sens de la mort,** de Yakov Protozanov.

Réalisations : 1923 : **Paris qui dort** (+ Hist. et scén. (61') — 1924 : **Entr'acte** (+ Scén. et adapt.) (22') — **Le Fantôme du Moulin Rouge** (+ Hist. + Scén.) (80') — 1925 ; **Le Voyage imaginaire** (+ Hist. et scén.) (80') — 1926 : **La Proie du vent** (+ Scén.) (90') — 1927 :**Un chapeau de paille d'Italie** (+ Scén.) (110') — 1928 : **Les Deux timides** (+ Scén.) (95') — **La Tour** (+ Scén.) C.M. — 1930 : **Sous les toits de Paris** (+ Hist. et scén.) (104') — 1932 : **Quatorze juillet** (+ Hist et scén.) (97') — 1931 : **Le Million** (+ Scén) (78') — **A nous la liberté** (+ Hist. et scén.) (104') — 1934 : **Le Dernier milliardaire** (+ Hist. et scén.) (92') — 1935 :**The Gost goes West (Fantôme à vendre)** (G.B.) (78' ou 90')— 1937 : **Break the News (Fausses nouvelles)** (+ Prod.) (G.B.) (78') — 1941 : **The Flame of New Orléans (la Belle ensorceleuse)** (USA) (78') : — 1942 : **I married a Witch (Ma femme est une sorcière)** (USA) (76') — 1943 : **Forever and a Day** (épisode avec Ida Lupino ; supervision : Frank Lloyd) (USA) (104') — **It happened tomorrow (C'est arrivé demain)** (+ Co.scén) (USA) (84') — 1945 : **And then they were none (Dix petits indiens)** (+ Prod.) (USA) (98') —1947 : **Le Silence est d'or** (+ Hist. et scén.) (95') — 1949 : **La Beauté du diable** (+ Co.auteur de l'hist. et co.scén) (90') — 1952 : **Les Belles de nuit** (+ Hist. et scén.) (87') — 1955 : **Les Grandes manœuvres** (+ Hist et scén.) (103') — 1957 : **Porte des lilas** (+ Scén.) (95')— 1960 : **La Française et l'amour** (sketch du « Mariage ») (+ Hist.. et scén.) — 1961 : **Tout l'or du monde** (+ Co-auteur et co.scén). — 1963 : **Les Quatre vérités** (sketch : les Deux pigeons) (+ Hist. et scén.) — 1965 : **Les Fêtes galantes** (+ Co.auteur et co. scén).

SAM LEVENE

Acteur américain né en 1905, mort en Suisse en 1980.

Filmographie : 1936 : **After the thin Man,** de W.S. Van Dyke II (113') — **Three Men on a Horse,** de Mervyn Le Roy (88') — 1938 : **Yellow Jack,** de George B. Seitz (83') — **The Shop-worn Angel,** de H.C. Potter (85') — 1938 : **The Mad Miss Manton,** de Leigh Jason (80') — 1939 : **Golden Boy,** de Rouben Mamoulian (99') — 1941 : **Married Bachelor,** d'Edward Buzzell (81') — **Shadow of the thin Man,** de W.S. Van Dyke II (97') — 1942 : **The Big Street,** d'Irving Reis (88') — **Grand Central Murder,** de S. Sylvan Simon (72') — **Sin your Worries away,** d'Edward Sutherland (71') — **The Sunday Punch,** de David Miller (75') — **Destination unknown - Guérilla en Chine** (61') (R. Taylor) — 1943 : **Gung Ho !,** de Ray Enright (88') — **Action in the North Atlantic,** de Lloyd Bacon (127')— **I dood it (Mademoiselle ma femme),** de Vincente Minnelli (102') — **Whistling in Brooklyn,** de S. Sylvan Simon (87') — 1944 : **The Purple Heart,** de Lewis Milestone (99')— 1946 : **The Killers (Les Tueurs),** de Robert Siodmak (105')— 1947 : **Brute Force (les Démons de la liberté),** de Jules Dassin — **Boomerang,** d'Elia Kazan (88') — **A Likely Story,** de H.C. Potter (88') — **Killer Mc Coy (Mac Coy aux poings d'or),** de Roy Rowland (104') —1948 : **The Babe Ruth Story,** de Roy del Ruth (106') — 1950 :**Guilty Bystander,** de Joseph Lerner (92') — **Dial 1119,** de Gérald Meyer (75') — **With these Hands** (documentaire) (50') — 1953 : **Three Sailors and a Girl,** de Roy del Ruth (95') — 1956 : **The Opposite Sex,** de David Miller (117')— 1957 : **The Designing Woman (la Femme modèle),** de Vincente Minnelli (118') — **Sweet Smell of Success (Le Grand chantage),** d'Alexander Mackendrick (96') — **Slaughter on tenth Avenue (Meurtres sur la dixième avenue),** d'Arnold Laven — **A Farewell to Arms (L'Adieu aux armes),** de Charles Vidor (152') — 1958 : **Wink of an Eye,** (72') — **Kathy O',** de Jack Sher (99') — 1963 : **Act One,** de Dore Schary (110') — 1969 : **A Dream of kings,** de Daniel Mann (107').

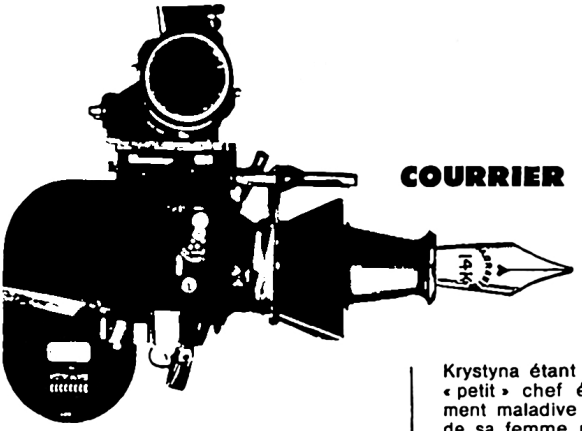
Michel Dupuy

PETITES ANNONCES

Vends collection *Cinéma* années 65 à 80, complètes sauf numéros 132, 136, 137. En cadeau, vingt-cinq années d'articles critiques de différents journaux classés alphabétiquement. A prendre sur place. Aldam, 36 rue Sibuet, 75012 Paris. Tél. : 341.00.18 après 18 h.

Recherche *Cinéma* numéros 1 à 61, ainsi que *Trente ans de cinéma américain,* de Coursodon et Tavernier. Faire offre à M. Julhiard, 6 rue Fontaine-Grelot, 92340 Bourg-la-Reine. Tél. : 350.32.14.

Vends *Cinéma* numéros 1 à 161 (collection complète). Faire offre à R. Sivade, 70 rue de Sillery, 51100 Reims.



COURRIER DES LECTEURS

« LE CHEF D'ORCHESTRE » : PAS UN FILM A THESE

De Jacques Sachet, de Courbevoie

J'ai lu avec beaucoup d'intérêt votre analyse du film de Wajda, **le Chef d'orchestre,** parue dans le n° 264 de *Cinéma 80.* C'est à ce propos que je me permets de vous écrire car, pour ma part, j'aurais tendance à interpréter quelque peu différemment le personnage du « petit » chef d'orchestre. C'est ce point de vue quelque peu distinct que j'aimerais vous présenter afin d'avoir éventuellement, votre réaction.

Il me semble un effet que l'opposition des chefs d'orchestre présentée dans le film est celle d'un chef en effet idéalisé (le cliché de la facilité et du génie rayonnant qui ne tient pas compte de la réalité c'est-à-dire du long travail journalier— et je suis donc entièrement d'accord avec votre analyse) un chef non pas *« qui n'a pour lui que le vouloir et qui n'arrive que par le travail »* mais à un chef en l'occurrence névrosé, maladivement jaloux, intérieurement tendu, ce qui contamine et altère toutes ses relations avec autrui et en particulier avec son orchestre.

Au fond, cette opposition n'est pas sur le même plan puisque, me semble-t-il, Wajda oppose un type social qui représente un point de vue général caricaturé (les dons innés) à un cas psychologique voire pathologique relativement particulier (jaloux, besoin de s'affirmer, agressivité) et non à un autre type social (le travail pur et simple).

Dans votre article, vous présentez une opposition homogène en ce que vous demeurez sur le même plan (dons contre travail) mais vous abandonnez, me semble-t-il, cette contamination pathologique du travail qui m'a paru assez déterminante. Cette névrose est présentée dans la première partie du film, lorsque Krystyna étant de retour des USA, notre « petit » chef étale une jalousie proprement maladive puisque le comportement de sa femme ne présente aucune ambiguïté, aucune prise à une telle accusation. De ce point de vue, je dirais, après vous, et peut-être plus que vous : ce n'est pas un film à thèse.

En définitive, on le sait bien, l'aisance suppose un travail acharné et surmonté ; l'opposition entre aisance et travail est un faux problème : par contre, de *« petits chefs d'orchestre »* névrosés existent et l'opposition devient celle de deux labeurs, l'un s'investissant dans une matière aimée, celui qui aime s'oubliant dans cet amour, l'autre s'investissant dans une matière prétexte à résolution d'une tension inconsciente. C'est pour cela que je ne mets pas derrière les mots « il s'énerve » la même intériorité que celle que vous évoquez.

Bien sûr, il faut souhaiter à notre petit héros, qui vit mal, ne l'oublions pas, une résolution de ses tensions à la suite d'une analyse réussie ou d'une révolution intérieure —et qui sait si, une fois débarrassé de ses opacités, il ne retrouvera pas, tout épuré, un goût flambant pour la musique ? Mais me voici bien loin du film.

PLUS SOLIDE QUE VOUS NE LE PENSEZ

De Mme Jean Lévy, de Bizanos

J'ai bien envie de passer un savon à Catherine Taconet . Non pas tant pour la désinvolture avec laquelle elle expédie — dans le numéro de novembre de *Cinéma* — **Ma brillante carrière** de Gill Armstrong : (ce n'est peut-être, après tout, qu'une bluette qui ne me touche que pour mon passé australien) mais parce que les procès de détails qu'elle fait au film ne me semblent pas entièrement justifiés.

Commençons par le côté « campagnes » (« bush » serait un terme plus approprié : la campagne suppose une idée de verdure !), dont la description l'irrite : est-ce la faute de Gill Armstrong si Laura Ashley fait des robes et tabliers d'époque, et si

tous les petits Australiens ont, sitôt échappés de l'école (et, aussi bien, vus des faubourgs les plus cossus), cet air de poulbots pas maigres, barbouillés par un maquilleur misérabiliste, nageant dans leurs loques et battant le pavé, même en ville, de leurs grands pieds plats tous nus ?

Comprenez-moi : ces scènes qui, pour vous, sonnent faux, m'ont parues, à moi, naturelles, parce que j'y suis habituée... Difficile, évidemment, à imaginer dans nos pays latins, où l'on aime voir, sur le dos de ses enfants, les fantaisies qu'on n'oserait se payer. Les Australiens n'en ont cure, qui habillent tous leurs enfants — très peu surveillés — comme des épouvantails, vivent dans le plus parfait inconfort, dans des maisons style cabine de bain que le manque d'aide ménagère fait encore moins attrayante, et mangent, il faut bien le dire, des choses parfaitement immangeables avec une belle sérénité.

Les distinctions sociales — même si elles sont réelles, et certainement plus intangibles que dans ce pays — n'affectent certainement guère le train de vie des gens : et ce n'est pas un hasard si les « propriétaires » qui emploient quelques temps l'héroïne comme « gouvernante » ont l'air encore beaucoup plus loqueteux que sa propre famille — simples métayers sur leurs terres, mais où la mère essaie de maintenir un mode de vie « anglais ».

Anglaise, précisément, est la famille, de la riche grand-mère : pas trace chez cette dame d'accent australien (celui qu'on n'entendra brièvement mais formidablement, dans le pub où Sybilla récupère son père, et dans la bouche des enfants qu'elle torche. Le soupirant discret — qui se présente lui-même comme un « jackaroo » (« pied-tendre », et non « hobereau », comme traduit un sous-titre aberrant) nouvellement arrivé aux « colonies », affiche un accent anglais particulièrement affecté qui ferait hurler de rire tout bon « Aussie » d'à présent : c'est le « Commic Jackaroo » des chansons. Seul le jeune héritier montre un brin d'accent local châtié : il a grandi dans le pays — et a dû, quelquefois, échapper à la surveillance de la tante Gussie.

Si la vie, de ce côté de Guermantes des New South Wales, est donc peinte avec plus d'intérêt, je crois que c'est parce qu'elle fascine, effectivement, Sybilla, comme l'image de ce qu'elle n'a pas — et qui disparaît : le cousin Bob est ruiné — le jackaroo retournera dans son Ecosse : il est déjà fini, le joli temps des colonies — et les nouveaux notables seront, parmi ces squatters miséreux aux enfants si mal « polis », ceux qui auront fait fortune avant d'être morts à la peine.

Aussi, quand la jeune fille décide d'écrire, dorénavant, sur les gens qu'elle connaît, ses « people », c'est un choix sérieux : son pays contre le vieux pays, la réalité contre la nostalgie.

Je ne sais pas si cet aspect des choses est facilement perceptible pour un européen non imprégné de l'histoire de l'Australie— l'Australie « blanche » commence avec le 19e siècle, et ne sera longtemps qu'une terre de relégation pour bagnards ayant fini leur temps, les premiers vrais « colons » n'arrivant que plusieurs dizaines d'années plus tard — hier pour le film. Mais je crois tout de même que cet arrière-plan, soigneusement étudié, fait de **Ma brillante carrière** un ouvrage plus solide qu'une simple historiette de tradition sentimentale et je tenais à vous l'écrire — même tout de travers, avec mes amitiés.

NE NOUS EGARONS PAS...

A propos de notre interprétation de « Guns » :

Depuis maintenant huit ans que je vais régulièrement au cinéma au moins deux fois par mois (donc environ 180 à 200 séances) c'est en allant voir **Guns**, en décembre, sur les Champs-Elysées que pour la première fois j'ai eu la furieuse envie de sortir avant la fin de la projection. Une fois sorti, j'avais constaté une perte sèche de 22 F. Un ami, qui m'accompagnait, était de mon avis. Vous comprendrez donc aisément que la lecture de la critique de **Guns** m'a fait sursauter et parfois, j'avoue, hurler de rire !

Voici la liste des défauts relevés :

— Récit complètement linéaire et plat. Même la scène de la mort de la mère de Juliet Berto est plat, sans émouvoir qui que ce soit ;

— Dialogues linéaires, et la plupart du temps chuchotés ;

— Acteurs très mauvais, donnant tous l'impression de s'ennuyer profondément et de ne prendre aucun intérêt à ce qu'ils font. Exceptions : Béatrice Lord qui essaie tant bien que mal de remplir son rôle, et un personnage auquel Tony rend visite (deux minutes d'apparition) qui semble le seul à ne pas s'ennuyer à mourir ;

— Bien que linéaire, le récit est complètement dispersé. Les trois quarts des plans n'ont rien à voir avec l'action, si action il y a ;

— Robin est un *« artiste plasticien conceptuel »*. Je ne suis pas particulièrement idiot (formation scientifique très poussée) et pourtant le sens de cette définition de Robin m'échappe presque complètement. Je doute fort que ce personnage présente le moindre intérêt à la plupart des spectateurs ;

— *« Je voudrais enfin insister sur la beauté de Guns les longs travellings sur les raffineries pétrolières »*(sic !). J'avoue que la lecture de cette phrase m'a fait

éclater de rire ! Soyons un peu sérieux... insister sur la beauté des films comme **2001**, **Gloria** (V. Redgrave), un Kurosawa au hasard ou **Lawrence d'Arabie**, et même — et là je sais que vous allez bondir, **Il était une fois dans l'Ouest**, là, d'accord ! Ici, c'est du farfelu ou de l'humour douteux...

— Bien que ne sachant pas à votre image manier des mots compliqués (*« utopie fusionnelle, énonciation, tramage, construction sérielle, questionnement métaphysique (!), continuité existentielle... »*) (sic),. Je vais voir du Godard, et je ne m'égare pas dans un intellectualisme de mauvais aloi quand j'en parle. Sans rancune.

La réponse de Dominique Païni

On reste pantois devant cette illusion qui fait affirmer, avec assurance, qu'une lecture filmique exigeante découle de la seule boulimie de films avalés. On a envie de conseiller à notre lecteur d'en voir moins mais de les voir mieux... Par ailleurs cette lettre fait preuve d'une singulière démonstration pour légitimer des points de vue expéditifs. L'avis d'un « ami » et des formules telles que « sans émouvoir qui que ce soit » n'ont jamais validé un raisonnement. On peut s'étonner par ailleurs que « des dialogues linéaires et la plupart du temps chuchotés » soient en eux-mêmes les caractéristiques d'un film sans intérêt. Indépendamment du fait qu'une « formation scientifique » ne garantisse rien, il faut conseiller à notre lecteur une visite au Centre Beaubourg pour rencontrer les travaux d'artistes conceptuels et l'écoute de musiques de notre temps, pour s'informer sur une construction sérielle...

Mais cette lettre soulève peut-être, bien involontairement, quelques questions quant au rôle et à la nature d'une écriture-critique. Celle-ci ne peut être imperméable dans sa forme, aux films qu'elle prend pour prétexte. Dans le cas contraire, il s'agit d'écriture journalistique dont la fonction spécifique d'information est essentielle et indispensable.

Le projet d'une écriture critique n'est pas de rendre compte d'un film, de le résumer et de formuler un point de vue subjectif. Une écriture-critique tente de relire le film, de le parler et de procéder elle-même à une mise en scène de l'écriture. Cela suppose donc que le film analysé soit déjà vu par le lecteur. Ce qui n'est pas nécessaire pour l'information journalistique.

Le film, comme toute œuvre d'art, entretient avec le spectateur un rapport vivant. Plutôt qu'un produit, avec ce que cela suppose de fini, il est un processus qui se développe et se construit par le regard du spectateur. Il s'agit donc de donner à lire le travail d'un film (surtout quand celui-ci est complexe comme dans Guns) à travers le travail d'une écriture...

Si l'ambition d'une écriture-critique ne peut s'identifier à l'ambition d'un film, car elle n'en est qu'un commentaire, elle doit néanmoins se donner comme projet une fidélité au film qu'elle commente. Cette fidélité implique une attention au langage même, qui formule l'analyse du film, afin de retrouver une part d'imagination de ce dernier. Cette dernière proposition n'étant acceptable qu'à la condition de reconnaître dans la démarche artistique la constante mise à l'épreuve d'un langage.

En conséquence, je ne crois pas que la fonction d'une écriture-critique réside dans l'explication des œuvres afin de leur conférer une transparence vulgarisée. Elle devrait plutôt viser à exprimer au lecteur la « communication ouverte (par l'œuvre d'art) entre le pouvoir et l'impossibilité, entre le pouvoir lié au moment de la lecture et l'impossibilité liée au moment de l'écriture » (Maurice Blanchot).

Le débat reste ouvert...

QUE FAITES-VOUS POUR LA CULTURE POPULAIRE ?

De Mme Monique Chasson, de St Etienne :

Numéro de février 1981. « L'affaire » Cimino, quinze pages et demie ! Pour un film retiré de l'affiche, pour un film que nous ne verrons sans doute jamais. Je suis d'accord sur le fond du problème, sur le principe. Cimino ne méritait pas ce sort (je connais **the Deer Hunter**). Croyez-vous qu'il fallait s'étaler sur plus de quinze pages ? La place aurait permis d'autres articles plus profitables.

C'était un grief ponctuel. J'en ai d'autres.

Vous ne donnez pas assez de traductions françaises des titres des films dans vos articles. Je sais que par des intentions commerciales ils sont souvent mal traduits. Ce n'est pas une raison pour croire que toute la France est polyglotte.

J'ai prêté souvent *Cinéma* à des amies. Il faut croire que leur coefficient intellectuel, comme le mien, est faible. Je n'ai réussi à en faire abonner que deux. Langage ésotérique, articles touffus, trop « savants », me dit-on, et je le pense en grande partie.

Alors que faites-vous pour la culture populaire ?

J'ai contribué à créer et à animer (vers 1966) un ciné-art (exactement un art et essai) à Chartres. Avec votre langage, vos phrases les gens n'auraient pas assisté longtemps aux débats. Vous repoussez à la fois les spectateurs et les lecteurs.

Vous avez raison sur un point : toute la France n'est pas polyglotte. Nous veillerons à l'avenir, à fournir les traductions de titres de films étrangers lorsqu'elles existent.

Par contre : sommes-nous vraiment trop « savants », ésotériques, abscons ? A nous relire, aussi objectivement que nous le pouvons, il n'apparaît pas, quand même, que nous soyons aussi illisibles que vous l'affirmez. Certes, il arrive à certains d'entre nous d'emprunter au langage théorique des formulations dont on peut estimer que leur emploi n'est pas indispensable. Mais dans certains cas il peut se justifier (cf ci-avant le commentaire de Dominique Païni).

Reconnaissez, quand même, que, dans l'ensemble, la revue reste à la portée du plus large public, pour peu, certes, qu'il fasse l'effort, avec nous, de sortir des sentiers battus de l'analyse conventionnelle.

G.H.

LE MECENAT FEN/SNI : BEL EXEMPLE DE « GESTION DE CRISE »

De Guy Meunier, de Toulon :

Quelques mots pour exprimer mon désaccord profond quant aux conclusions de l'article de Alain Carbonnier sur **les Fourberies de Scapin** vues par R. Coggio. *« Rendons grâce à la FEN et au SNI qui ont contribué à la promotion du film. Le travail militant passe aussi par là ».*

En effet, devant la carence du pouvoir, tant au niveau des moyens financiers dont dispose le système éducatif qu'à ceux dont le cinéma, part congrue d'un budget peau de chagrin, est gratifié, la FEN et le SNI, à la lutte pour imposer un projet tel que celui de Coggio, substituent le mécénat. Bel exemple de « gestion de crise » que Lecat et consorts appellent de tous leurs vœux.

Mais comme rien n'est tout à fait gratuit et désintéressé dans ce joli monde, il faut rentabiliser cette vaste opération de consensus, alors FEN et SNI jettent toutes leurs forces dans la bataille.

Il faut que chaque élève, chaque parent d'élève voit le fameux film et que le contribuable paie finalement cette belle initiative et la boucle est bouclée. Comme on le voit, un bon travail militant. Je pense que la position adoptée par Carbonnier n'est pas celle du comité de rédaction et que sur un problème d'importance comme celui-ci d'autres avis devraient s'exprimer.

Effectivement, la position d'Alain Carbonnier n'est pas partagée par toute l'équipe, comme nous l'avons souligné dans notre dernier numéro, rubrique « Entre nous soit dit ».

LE REBELLE : MANICHEEN ET STEREOTYPÉ

De Jean-Louis Dandel, de Neufchâtel en Bray :

Je me permets de vous faire part de mon désaccord avec l'article de Gaston Haustrate à propos du film de Gérard Blain **Le Rebelle.** Pour une revue aussi exigeante que la vôtre, je suis également très étonné par la cote que ce film a obtenu.

Non seulement, je le classerais au box-office des navets avec les films Jacques Leitienne, expert en la matière, mais je ne vois également pas comment pouvoir ressentir « l'émotion » dont parle longuement Gaston Haustrate. En effet, j'ai rarement vu un film aussi manichéen et aussi stéréotypé ! (Total désaccord avec Gaston Haustrate qui écrit : *« tout mot, geste, comportement, situation, qui pourraient frôler la convention, l'attendu, le déjà-vu, sont systématiquement contrôlés voire écartés »*).

Les deux personnages, Pierre le marginal et Beaufils, le bourgeois, qui possède un bel appartement et une BMW, homosexuel de surcroît, donnent trop l'impression de gratuité, et sont dénués de toute originalité. Les comportements des deux principaux protagonistes sont trop exagérés pour paraître vraisemblables. Je maintiens : aucun intérêt et il vaut mieux aller se promener dans des quartiers dits « ouvriers » et essayer d'engager le dialogue, voire se faire insulter, cela coûte moins cher qu'une place de cinéma ! En conclusion, j'ai eu le sentiment que **Le Rebelle** ressemblait aux désastres Gaumont/Dassault.

VOUS ETES JALOUX DE WALT DISNEY

De Gina Blaunart, de Charleroi :

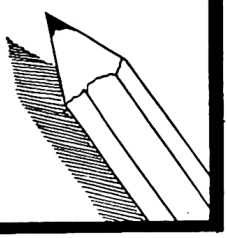
Votre journal a toujours mené une véritable campagne de dénigrement contre Walt Disney, par jalousie, sans doute, face à son succès mondial et à son génie inégalé. Ne trouvant rien à redire à la forme, le film étant techniquement d'une qualité irréprochable, vous vous êtes naturellement attaqué au scénario, et d'une façon assez lâche. Il vous était facile d'exploiter le vieux cliché Disney = enfants. En outre, quelle injustice de parler de ce film comme d'une adaptation pour enfants de **la Guerre des étoiles** ! Vous savez parfaitement que c'est faux, c'est de la méchanceté gratuite, qui vous ressemble bien. Ce film, au contraire, prend délibérément de grandes distances par rapport au style **Star Wars** pour déboucher sur de la science-fiction beaucoup plus adulte, et même poétique.

Pour la similitude robots que vous croyez voir entre les deux films, vous repasserez ! Les membres des studios Disney ont passé des journées entières à visionner des films contenant des robots de tous genres, pour être sûrs que les leurs seraient tout à fait inédits. Métaphysique, oui. Métaphysique pour enfants, sûrement pas, pas plus que dans **Fantasia,** d'ailleurs très proche.

Sachez que la plupart des adultes (à plus forte raison les enfants) n'ont rien compris. La dernière image, de toute beauté : un cercle noir baigné d'une lumière blanche rassurante, c'est, bien sûr, la sortie du trou noir, son autre extrémité, la porte vers l'au-delà. Eh bien, beaucoup de spectateurs ont pris cette forme ronde pour la terre, croyant donc que les personnages étaient rentrés chez eux (comment l'auraient-ils pu les pauvres ?). Ce n'aurait d'ailleurs pas été un final très heureux. Ailleurs, c'est tellement mieux ! C'est l'autre côté du miroir.

témoignage Chrétien

HEBDOMADAIRE
D'OPINION
EN VENTE CHAQUE
LUNDI 8 F CHEZ
VOTRE MARCHAND
DE JOURNAUX
OU A TC 49 RUE
DU FAUBOURG
POISSONNIERE
75009 PARIS



CHAQUE VENDREDI

l'unité

L'HEBDOMADAIRE
DU
PARTI SOCIALISTE

Prix du numéro : 5 F
Abonnement annuel : 180 F

Administration : 41, boulevard Magenta 75010
208.23.50

Révolution

« Nous vivons le temps des révolutions. »

Chaque vendredi...

— L'événement, clefs d'un problème de l'actualité
— La vie nationale et internationale
— Les questions de société
— La culture, le sport et la science au présent
— La création littéraire, cinématographique, théâtrale, picturale, musicale
— Les chroniques politique, historique et télévisée
— L'entretien et le reportage exclusifs

CHAQUE SEMAINE, L'ACTUALITE DES FAITS ET DES IDEES TRAITEE PAR UNE EQUIPE DE JOURNALISTES ET DE COLLABORATEURS SPECIALISTES.
CHAQUE SEMAINE, LES FAITS ET LES IDEES DANS UN JOURNAL QUI PREND PARTI ET CONFRONTE SON OPINION A CELLE DES AUTRES.

Abonnement d'un an : 330 F Etudiants : 270 F
Abonnement de six mois : 185 F Etudiants : 150 F
A régler par CCP, chèque bancaire, ou mandat postal à : REVOLUTION - 15 rue Montmartre - 75001 PARIS - CCP : Paris - 4260 51 E.

Si, pour vous, l'autogestion, c'est le socialisme d'aujourd'hui.

Si vous ne renoncez pas à vivre autrement tout en changeant la société,

ABONNEZ-VOUS A

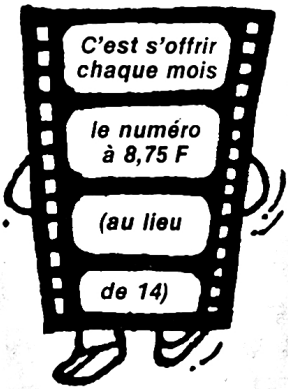
TRIBUNE SOCIALISTE :

C'EST DEJA LE DEBUT... DE QUELQUE CHOSE !

TS, le mensuel du PSU, du courant autogestionnaire, de l'écologie politique : un journal qui vous veut du bien.

1 an : 150 F - 6 mois : 80 F - soutien : 200 F Chèque bancaire ou postal à adresser à l'ordre de Tribune Socialiste : C.C.P. 5826-65 PARIS, 9, rue Borromée, 75015.

S'ABONNER



BULLETIN D'ABONNEMENT

M. . . . . .

Prénom . . . . . .

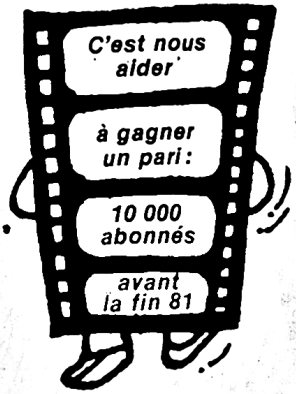
N° . . . . Rue . . . . . .

. . . . . .

Code postal . . . . . .

Ville . . . . . .

souscrit un abonnement d'un an à CINÉMA



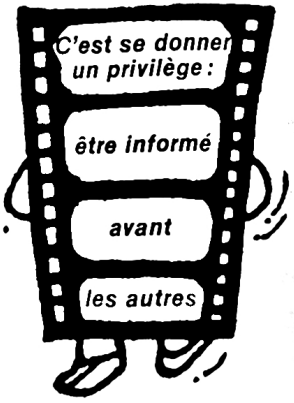
TARIF D'ABONNEMENT

★ **France : 120 F**

★ **Belgique - Suisse : 135 F**

★ **Autres pays : 165 F**

★ **Par avion : se renseigner à la revue**



MODES DE PAIEMENT

☐ Chèque bancaire à l'ordre de CINEMA

☐ Chèque postal à l'ordre de CINEMA CCP La Source 34.120.44 (joindre les trois volets)

à adresser à :
« CINEMA » (ETC) 49, rue du Fg-Poissonnière, 75009 PARIS

FRANCE PAYS ARABES

En vente dans les principaux kiosques et drugstores à Paris, en province et au Maghreb : 6 F.

Spécimen sur demande :
12-14, rue Augereau,
75007 PARIS
Tél. : 555.27.52 ou 705.81.45

l'officiel des comités d'entreprise et services sociaux

revue mensuelle
des questions sociales
dans l'entreprise

10 Numéros par an 140 F

10, rue Bleue
75009 PARIS
Publicité 523 10 35
Rédact. Admin. 824 77 25

faire

mensuel pour le socialisme et l'autogestion

Après mars 1977, pour comprendre les questions décisives posées à la gauche, il faut lire « faire », mensuel d'information et d'intervention du mouvement socialiste autogestionnaire.

*

48, rue Sainte-Anne - 75002 PARIS

cinema nuovo

Rassegna bimestrale di cultura diretta da Guido Aristarco

*

La rivista dello spettacolo
di ispirazione marxista

*

In ogni fascicolo: Attualità e dibattiti / Saggi e studi / Schede di film e libri / La parola agli esordienti

*

Direzione e redazione: Via Santa Giulia 67 10124 Torino (Italia)

Abbonamento annuale (sei numeri) Lit. 15.000, da versare tramite *chèque* postale o bancario intestato a: Edizioni Dedalo, Casella postale 362, 70100 Bari.

POUR FACILITER

VOS COMMANDES

REMPLISSEZ CETTE PAGE • DETACHEZ-LA • POSTEZ-LA

à l'adresse suivante :

CINEMA (ETC), 49 RUE DU FG-POISSONNIERE
75009 PARIS

	tarif	quantité	à payer
TRENTE ANS DE CINEMA BRITANNIQUE Une somme capitale qui ne se démode jamais...	100		
NOS INDEX RECAPITULATIFS 53/72 • 72/76 les deux : (pour les index 78, 79, 80 - voir les numéros de février)	27		
LES ANCIENS NUMEROS DE « CINEMA » (Voir liste des numéros disponibles au verso)	14		
DE BROADWAY A HOLLYWOOD Numéro hors série sur « la Comédie musicale »	60		
VINGT-CINQ ANS DE CINEMA Un quart de siècle de l'histoire de notre revue	10		
RELIURES 12 NUMEROS « CINEMA » (ancien format)	18		
RELIURES 12 NUMEROS « CINEMA » (nouveau format)	25		

TOTAL A PAYER ▶

BULLETIN DE COMMANDE

NOM ..... PRENOM.....

N°..... RUE.....

CODE POSTAL..... VILLE.....

☐ **1** vous prie de prendre note des commandes cochées au verso

☐ **2** commande les **anciens numéros disponibles** suivants (14 F l'exemplaire)

☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐

☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐

☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐

NUMEROS DISPONIBLES

n° 162 - 165 - 168 - 169 - 170 - 171 - 172 - 173 - 174 - 175 - 176 - 177 - 178/79 - 180 - 181 - 182 - 183 - 184 - 185 - 186 - 187 - 188 - 189 - 192 - 193 - 194 - 195 - 196 - 197 - 198 - 199 - 200 - 201/202 - 203 - 204 - 205 - 206 - 207 - 208 - 209 - 210 - 211 - 212/213 - 214 - 215 - 216 - 217 - 218 - 219 - 220 - 221 - 222 - 223 - 226 - 227 - 228 - 229 - 230 - 231 - 232 - 233 - 234 - 235 - 236/37 - 238 - 239 - 240 - 241 - 242 - 243 - 244 - 245 - 246 - 247/48 - 249 - 250 - 251 - 252 - 253 - 254 - 255 - 256 - 257 - 258 - 259/60 - 261 - 262 - 263 - 264.

MODE DE PAIEMENT

☐ Chèque bancaire à l'ordre de CINEMA

☐ Virement postal à l'ordre de CINEMA
C.C.P.34-120-44, Centre : La Source
(nous adresser les 3 volets).

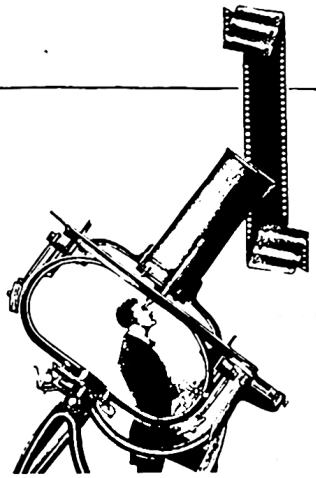
à adresser à :
« CINEMA » (ETC) 49 RUE DU FG POISSONNIERE • PARIS 9e

LA COTE DES FILMS

● : surtout pas ; O insignifiant ;
X : à la rigueur ; XX : à voir ;
XXX : à voir absolument ;
XXXX : date dans l'histoire

	Albert Cervoni	Claude-Michel Cluny	Gaston Haustrate	Jean-Pierre Le Pavec	Joël Magny	Jean-Loup Passek	Dominique Rabourdin	Jean Roy	Cinéma n°
Aimée	X		XX				X	XX	269
Accroche-toi, j'arrive							O		270
L'Amour trop fort	XX		O	O	O		X		268
BELLISSIMA	XXX	XX	XX	XXX	XXX	XX	XX	XXX	269
C'est ma chance						X	O		269
Le Chêne d'Allouville			O		●		O		269
Diva	XX					X	X		269
Divine Madness			XX			X	X	XX	269
ELEPHANT MAN			XX		XXX	XXX	XX	XXX	269
L'Esprit du vent	XX		X		X	O			269
Est-ce bien raisonnable ?			X			O	O	X	269
Fais gaffe à la gaffe					X		O		269
Fantôme d'amour		●	O				X		269
LA FEMME A ABATTRE	XX	XX	XX	XXXX	XXX	XXX	XXX	XXX	269
LA FEMME DE L'AVIATEUR	XX		XXX		XXXX	XX	XXX	XXX	268
La Fille prodigue			O		O	XXX	X	X	268
La Flambeuse						XX		O	269
L'Homme fragile	XX		X	O			X	XX	269
L'IDIOT	XX	XXX	XX	XXX	XXX	XXX	XX	XX	269
LILI MARLEEN	X		XXX	XXX	XXXX		X		268
LOLITA		XXX	XX	XXX	X	XX	XX	XX	270
Les Malheurs de Sophie	O		O		O	●	O	X	269
Maniac						●			270
Mater Amatisima						XX	XX		270
LES MARGINAUX		XX	XXX			XXX		XXX	269
Mr Patman					O		X		269
LES NOCES	XX	X	XXX	XXX	XX	XXXX	XX	XX	184
On n'est pas des anges...	X					●	O	X	269
Plein Sud	XX		O	XX		●	X	XXX	269
Pulsions	X				XX	●	X	XXX	269
QUAND LA VILLE DORT	XX	XXX	XXX	XXX	X	XXX	XX	XX	269
Qqs jours dans la vie d'Oblomov	O		X			XX	X	XX	269
Rends-moi la clef	O		X			O	O	O	269
Scanners						●	X		269
Signé Furax					X	O			269
LA TERRE TREMBLE	XXX	XX	XXX		XXX	XXX	XXX	XXX	38
Un assassin qui passe					X	XX	X		269
UN JOUR COMME LES AUTRES		XXX	XXX			XXX	XXX	XX	269
VIVA ZAPATA !	X	XXX	XXX	XX	XXX	XXX	XX	XX	269
Vivre vite	XX	O	XX		XX		XX	XX	268

En capitales, les films les plus importants du mois.



LES FILMS ANALYSÉS DANS CE NUMÉRO

74 AIMÉE
91 BELLISSIMA
85 C'EST MA CHANCE
78 LE CHÊNE D'ALLOUVILLE
76 DIVA
83 DIVINE MADNESS
82 DYNASTY
70 ELEPHANT MAN
86 L'ESPRIT DU VENT
86 EST-CE BIEN RAISONNABLE ?
80 FAIS GAFFE À LA GAFFE
84 FANTÔME D'AMOUR
89 LA FEMME À ABATTRE
80 LA FIANCÉE DE L'ÉVÊQUE
77 LA FLAMBEUSE
87 L'HOMME FRAGILE
82 L'HOMME PSYCHOTRONIQUE
88 L'IDIOT
84 KASSBACH
85 LES MALHEURS DE SOPHIE
28 LES MARGINAUX
87 Mr PATMAN
79 ON N'EST PAS DES ANGES...
84 PLEIN SUD
80 LA PUCE ET LE PRIVÉ
76 PULSIONS
88 QUAND LA VILLE DORT
72 QUELQUES JOURS DANS LA VIE D'OBLOMOV
81 RENDS-MOI MA CLÉ
81 RESURRECTION
90 LE ROMAN DE MARGUERITE GAUTIER
78 SCANNERS
86 SIGNÉ FURAX
82 UN ASSASSIN QUI PASSE
28 UN JOUR COMME LES AUTRES
93 VIVA ZAPATA

• Pour fonder un ciné-club
• Organiser un stage
• Participer à l'IFACC

FEDERATION FRANÇAISE DES CINE-CLUBS

SIEGE NATIONAL

6, rue Ordener
Paris 75018

Téléphone
209 13 49

Président :
Jean-Pierre PIQUEMAL
Délégué-général :
Jacques PETAT
Secrétariat : Monique FOURNY
Documentation et photothèque :
Bénédicte FROT

LES GROUPEMENTS REGIONAUX :

PARIS

Paul CHAUVET
Animation-coordination : Daniel OLLIVE
Programmation : Sylvie COURTE
Comptabilité : Benoît COUZI
6, rue Ordener - 75018 PARIS - Tél: 209 17 12

MEDITERRANEE

Jean-Pierre PIQUEMAL
6, rue Condorcet - 34500 BEZIERS
Tél. : (67) 31 27 35

SUD-OUEST

Georges MALGOUYARD
47, rue Rosa Bonheur.
33000 BORDEAUX - Tél. : (56) 44 38 94

NORD

Alain CAPELIER
Centre social des Cinq Bonniers, Avenue de Bordeaux, 59155 FACHES-THUMESNIL - Tél. : (20) 53 31 82

EST

Georges SIGWARTH
4, rue du Florimont
68230 TURCKHEIM - Tél. : (89) 27 06 88

RHONES-ALPES

Jacques CHARMATZ
Secrétariat : Carla ZENNARO
73160 CORBEL - Tél. : (79) 69 29 84

Région associée : LA REUNION

Yves DROUET
Association pour la diffusion du cinéma non-commercial dans le Sud de l'océan Indien,
28 bis, rue du Général de Gaulle,
97400 SAINT-DENIS DE LA REUNION

CINEMAS MEDITERRANEENS

RENSEIGNEMENTS : FORUM DU CLUB PARIS TEL 261.85.00